منشورات جماعة علم النفس التكاملى
بإشراف الدكتور يوسف مراد

علم النفس والأدب

معرفة الإنسان بين بحوث علم النفس
وبصيرة الأديب والفنان

تأليف
الدكتور سامى الدروبي

الطبعة الثانية



دار المعارف

عِلمُ النفسِ وَالأدبُ

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج. م. ع.

مقدمة

حين أخذ العلم ، فى القرن التاسع عشر ، يتقدم بخطى جبارة ، وأخذت الصناعة تستفيد من تطبيقاته على نطاق واسع ، وتؤدى إلى نتائج باهرة ، طغى على كل شيء سواه ، واستأثر بإكبار الناس من دون غيره من أنواع النشاط الإنسانى. وكأنما خجل الفن من نفسه فأخذ يلملم أذياله لينسحب إلى ركن بعيد ، وكأنما لحقت به فلول أنصاره تعزيه وتعزى نفسها ، وكأنما راودها شك فى قيمة نفسها ، وصارت تستحى أن تستعلن للناس ، فأصبحت كلمة « الفنان» تثير فى خيال جمهرة الناس ، من أتباع الحاكم الجديد ، أو قل من عبدة الإله الجديد ، صورة الرجل الساذج المتعلق بالأوهام ، المفتون بالأحلام ، حتى قال رينان : « سيأتى يوم يكون فيه الفنان شيئاً بالياً غير ذى جدوى ، أما العالم فقيمته تزداد يوماً بعد يوم » ، بل إن رينان نفسه ليأسف على أن لم يكن عالماً .

غير أن هذه النظرة الجديدة إلى الفن ليست الشيء الجوهرى فى الأمر ، فالقضية فى نظر بعضهم ليست قضية تنافس بين العلم والفن انتصر فيه الأول على الثانى فى حقبة من الزمن ، ثم يكون فى وسع الآخر أن يحشد قواه ويكسب الأنصار ، ويدخل المعركة من جديد . فالأمر أعمق من هذا . إن العلم والفن فى رأى بعضهم لا يمكن أن يوجدا معاً . فالأول ينفى الثانى ويمنع عنه الحياة ، لأنه بالنور الذى سلطه على الكون ، قد بدد الضباب الذى يعيش الفن من غموضه ، وأزال الأسرار التى يستمد منها الفن غذاءه . إن الشعر الحق لا يكون من غير أسرار ، كما يقول الألمان على لسان شلنج وشتراوس وفاجنر ، ولا يعيش بدون أوهام ، كما يقول جوته[1] . لا غنى للخيال الشعرى عن شيء من الوهم. فما تُفسَّر الوقائع بأسبابها الباردة ، ولا غنى له عن شى من الضباب يغشى الأشياء فيكسبها روعة السر وفتنة المجهول . أى شعر فى الطريق الواسع اللاحب الذى لا ثنايا فيه ولا منعطفات ، تنصب عليه الشمس فتنيره كله ، فما نرى فيه أثراً لظل ، نلج أوله ونحن نرى آخره ،

---

[1] راجع كتاب جان مارى جويو « مسائل فلسفة الفن المعاصرة » ، ترجمة الدكتور سامى الدروبى ، ففيه عرض واف لهذه المشكلات .

فما يفاجئنا فى أثناء سيرنا أى شيء لا نتوقعه ؟ .. أما الجمال الشعرى فنى الآجام والغياض ، وفى زوايا الظل وكل مالا تراه الأعين من أول لحظة . أنت لا يستهويك السهل العارى لأنه لا يخبئ عنك شيئاً ، ولا تحب الطريق المستقيم لأنك بنظرة واحدة ترى كل ما فيه . ما كان المساء جميلا إلا لأنه يسدل على الأشياء غشاء رقيقاً ، وما كان ضوء القمر الشاحب بأجمل من نور الشمس الساطع ، إلا لأنه نور خفيف فما يفضح الأشياء التى ينصب عليها ، بل يخبئها بغشاوة ناعمة ، ويحيطها بشيء من الغموض الهادئ . والمرأة التى حجبت جسدها بغلالة شفافة أكثر فتنة من امرأة كشفت عن جسدها وتبدت عارية . كان موسيه يضرع إلى ربه أن يحطم قبة السماوات ، ويرفع حجب الكون ، ويظهر له . . . . ولكن . . . ترى لو استجاب الله لدعوته ، أكان يظل إلهاً ، وكنا نظل نعبده ؟ كذلك تساءل أحدهم يوماً ! هل يميز السماء عن الأرض التى نطؤها بالأقدام ، إلا أننا حين ننظر إليها لا نرى شيئاً واضحاً ؟ ماذا يبقى من جمال النجوم ، هذه الأزهار المعلقة فى السماء ، أو هذه المصابيح التى زين الله بها السماء ، إذا كنا حين ننظر إليها لا نذكر من أمرها غير أنها كتل هائلة من صخر ومعدن ونار ؟ ماذا يبقى من جمال اللحن ، إذا كنا حين نستمع إليه لا نذكر من أمره إلا أنه اهتزازات فى الهواء تجرى وفقاً لوزن معين ؟ ماذا يبقى من جمال الزهرة إذا كنا حين نلقى عليها البصر لا نذكر إلا أنها وغيرها من سائر الأزهار وكافة الموجودات الحية مركبات شتى من آزوت وفحم وماء ؟ . .

إن العلم باكتشافه قوانين الطبيعة يجعلك تطل عليها من فوق ، فترى آليتها بوضوح ، وتتنبأ بما سيجرى فيها ، وبهذا تقتل الفن ، لأنك تقضى على المفاجأة ، وجمال المفاجأة كل الجمال . فعالم الفن يجب أن يكون عالم ضباب ، يحجب عنك الآفاق ، إلا ما وقع منك على خطوات ، فكلما خطوت خطوة ودعت شيئاً لتستقبل شيئاً آخر . فما تفارقك لذة الاكتشاف لحظة ، وتكون دنياك متجددة باستمرار . أما الجو الصاحى المشمس ، فإنه يطلعك على كل ما ستلقاه أمامك بنظرة واحدة ، فتسير وتسير من غير أن تجد فى أثناء سيرك ما يلفت انتباهك . أسعد منك النملة ترقى حصى أو تتسلق ورقة ، لكى تطل على مشهد لا يتجاوز نصف

القدم ! إنها تميزكثيراً من الأشياء الرائعة التى لاتراها أنت . إن فى ممرها المحصب، وعشبها القليل ، وقشرة الساق التى تتسلقها ، لشعراً نجهله نحن كل الجهل ، وسرعان ما يتبدد هذا الشعر إذا وُسِّع أفقها، وانبسطت أمامها الأرجاء. إنها تعيش فى مثل الضباب : فى كل خطوة تخطوها تنسى شيئاً لترى شيئاً آخر ، أما نحن فبالعلم نطل على العالم من فوق . فنراه رؤية إجمالية : تزول التفصيلات الدقيقة واللوينات الناعمة ، وتُردم الفجوات الصغيرة التى يتغلغل فيها الفكر ، وتستقيم المنعطفات التى تثير فينا حب الاطلاع ، فإذا المشهد عار ، عام ، ليس فيه ظلال ولا تعاكس أضواء ، ولا تداخل أنوار : نور ساطع متجانس ، منصب على سهل لاحب . منظر بليد .

وإذا كان العلم لم يبلغ حتى الآن من النمو ما يجعله يقفك على الكون من عل فترى آليته بوضوح ، وما زال فى الدنيا جوانب لم يسلط عليها النور ، فهى ملفعة بالضباب منطوية على الأسرار ، فهذا إرجاء للمشكلة وليس بحل ، وكل ما نستطيع أن نستخلصه منه ، هو أن للفن بقية من عمر هى المدة التى يستغرقها نور العلم حتى يصل فى سيره — وما أسرع سيره — إلى أبعد الآفاق . فما أقصرها إذن مدة ! وهَبْها طويلة فهى محدودة على كل حال، ما يلبث الإنسان بعدها أن يحيط بالكون، ويعى حقائقه ، وهذه الحقائق سائرة فى طريق التبسط ، حتى لقد رأينا بعض الفلاسفة يحلمون بردٍّ القوانين إلى قانون واحد بسيط ، وتفسير الوجود كله بمبدأ واحد بسيط أيضاً . انظر إلى علم النفس ، مثلا ، والنفس هى المجال المفضل الذى تطوف فى ثناياه بصائر الفنان ، وتقوم عليه المأساة والملحمة والشعر والقصة والموسيقى والغناء وسائر الفنون ، وانظر إلى هذه النظريات الحديثة التى تحاول أن تفسر مختلف العواطف الإنسانية ، والأعمال البشرية بمبدأ واحد ، كالليبيدو عند فرويد مثلا . إن جميع تلك العواطف التى سبرها شكسبير فكان « هملت » ، ونفذ إليها دوستويفسكى فكانت « الجريمة والعقاب» ، إن جميع هذه العواطف ترد إلى مبدأ واحد هو الغريزة الجنسية ، فما تكاد تسلط نور هذا المبدأ على ما يضطرب فى أعماق الإنسان حتى تنحل كل العقد وتتبدد كل الأسرار . وها هنا إذن جبر . وكل شىء يجرى بمقدار ، فلا مفاجأة ولا حرية ولا بطولة ، فكيف

تستطيع أن تنظم المأساة ، وتؤلف الملحمة ، وتغنى الحب ؟ . .

تلك هى المشكلة فى نظر الرومانطيقيين الحالمين ، وهذه همومهم ، ولو نظرنا إليها عن كثب لوجدناها قلقاً مما لا يستدعى القلق . اهبط من عالم تفكيرك هذا ، وانظر إلى الواقع الحى ، فماذا ترى ؟

هل استطاع العلم فى الواقع أن يحول دون سير الفن ، بل دون تقدم الفن ؟ هل استطاعت تحليلات نيوتن للنور أن تزيل جمال قوس قزح ؟ هل استطاعت الأبحاث العلمية فى الصوت أن تجعلنا لا نطرب لألحان بتهوفن ؟ أنت تنظر العين الناعسة ، فهل تذكر من أمرها حينذاك أنها مركبة من عدسة بلورية ، وطبقات ثلاث هى الشبكية والمشيمة والقرنية ؟

إن هذا الكتاب يعالج جزءاً من المشكلة الكبرى التى بسطها ما سلف من هذه المقدمة . فليس موضوع الكتاب أن نبحث العلاقة بين العلم كله من جهة، وبين الفنون والآداب جميعها من جهة أخرى ، وإنما موضوعه أن نبحث العلاقة بين علم النفس والأدب . لسوف نتساءل ضمناً أو صراحة : هل هناك صراع بين علم النفس والأدب ؟ وما مصير الأدب وسط هذا الطوفان الزاخر من « العلوم» السيكولوجية التى تدرس ما كان الأدب ، هو وسائر الفنون ، يتولى دراسته من قبل ، أعنى الإنسان ؟ ثم نمضى إلى أبعد من ذلك فنتساءل : هل علم النفس هو الذى يعرف النفس حقًّا ، فيكون بديلا للأدب وسائر الفنون ، أو أن للأدب وظيفة غير وظيفة علم النفس ، هى معرفة بالنفس أعمق وأنفذ وأصدق من المعرفة التى يمدنا بها علم النفس . ولسوف نخلص إلى أنه لا تعارض بين علم النفس والأدب ، فعلم النفس علم بالكليات كسائر العلوم ، والأدب معرفة بالمفردات كسائر الفنون . ولا ضير كذلك على الفن من العلم ، فلكل منهما غاية تختلف عن غاية الآخر ، هذا معرفة كلية تفيد الحياة ، وذاك معرفة عميقة بالمفردات تلبى الشوق إلى المعرفة الصادقة النافذة .

فليست سيكولوجية الخلق الأدبى موضوع هذا البحث ، وإنما موضوعه العلاقة بين علم النفس والأدب ، ومن يكن موضوعه العلاقة بين علم النفس والأدب ، فهو واقف فى داخل علم النفس وفى داخل الأدب معاً ، ولكنه واقف

كذلك فى خارجهما ، لأنه لا يستطيع إلا أن يتجاوز أفقيهما إلى أفق ثالث ينظر إليهما منه . ولقد كان هذا الأفق الثالث الذى انتقلنا إليه هو الأفق الفينومينولوجى . كنا فى هذا البحث فى نقلة لا تنقطع بين علم النفس و بين الأدب ، و بين فينومينولوجيا الإبداع الفنى والأدبى . والفكرة الأساسية التى خلصنا إليها ، حين فرقنا بين المعرفة السيكولوجية والحدس الأدبى من حيث إن الأولى علم بالكليات ، ومن حيث إن الثانى رؤية للأفراد وهم منخرطون فى « مصير » ، هى التى قادت خطانا إلى التعرض لدراسات فى سيكولوجية الأديب والأدب ، ذلك لأن بعض علماء النفس أرادوا — فيما أرادوا — أن يردوا تعلق الأديب بالقيمة الأدبية ، ينبوع إبداعه ، إلى عوامل كان لا بد أن نوضح أنها عاجزة عن تعليل ما تريد تعليله ، وأرادوا فيما أرادوا أن يدرسوا شخصية الأديب من خلال آثاره دراسة كان لا بد أن نعرف بأنها مفيدة و إن لم تكن هى الكلمة الأخيرة .

الفصل الأول

الفن والعلم

للإنسان من معرفة الأشياء والحوادث ونفسه موقفان : موقف يمكن أن يسمى بالموقف العملى ، وموقف يمكن أن يسمى بالموقف الفنى . أما الموقف العملى فغايته المعرفة فى سبيل العمل ، وأما الموقف الفنى فغايته معرفة الشيء لذاته ، لا لغاية أخرى خارجة عنه .

لذلك كان العلم ، وهو حالة من حالات الموقف العملى — لأن العلم إنما خرج من العمل ، وإنما نما وتقدم فى سبيل العمل[1] — يدرك فى الشيء العناصر التى يشترك بها مع غيره ، ليصنف الأشياء فى زمر تنطبق عليها خصائص مشتركة ، وتخضع لقوانين واحدة ، وتفيد تبعاً لذلك فى تحقيق أغراض عملية واحدة . ومن ثم قال أرسطو منذ القديم : لا علم إلا بالكليات[2] .

---

(١) أما أن العلم نشأ من العمل ، فهذا ما يدل عليه تاريخ العلم. على أنه ليس ينكر أن من الممكن أن يستقل هوى البحث العلمى عن المنفعة العلمية المباشرة فى مراحل متطورة . وقد فرق فكتور باش فى بحثه ، « أم المسائل فى الاستطيقا » بين خمسة مواقف : الموقف العلمى الحسى ، والموقف العلمى العقلى ، والموقف الأخلاقى ، والموقف الدينى ، والموقف الفنى . ونحن نرى أن الموقف الذى يسميه بالعلمى الحسى هو الموقف العلمى العقلى فى مرحلته البدائية . فقوام الموقف الذى يقفه الطفل والبدائى من الأشياء فى أثناء تلمسهما التلاؤم معها هو فى جوهره قوام الموقف العلمى من حيث تحقيقه لمزيد من هذا التلاؤم ، حتى لكأن الفرق فى الدرجة لا فى النوع . أما الموقف الأخلاقى والموقف الدينى فسنعرض لارتباطهما تارة بالموقف العملى وتارة بالموقف الفنى ، تبعاً للوظيفة التى يحققانها ، وهى وظيفة تكون اجتماعية فترتبط بالموقف العملى ، وتكون معرفية من نوع الوظيفة التى ينهض بها الفن ، فترتبط بالموقف الفنى .

(٢) لسنا غافلين عن أن الموضوع الذى تنصب عليه الدراسة العلمية يعالج فى الواقع من وجهتى نظر ، الأولى تحليلية تؤدى إلى العلم بالقوانين ، والثانية إمكانية تصنيفية تؤدى إلى العلم بالأنواع. وواضح أن وجهتى النظر هاتين ليستا على درجة واحدة من الأهمية فى جميع العلوم ، ففى العلوم الرياضية ليس لوجهة النظر التصنيفية من شأن كبير ، فهذا الميدان من التجانس العقلى والتعميم الكامل ، لا يحتل فيه التصنيف إلا منزلة ثانوية (تصنيف الأشكال والمنحنيات والأرقام والتوابع ، إلخ) . وهذا يصدق على الميكانيكا والفيزياء صدقه على الرياضيات. وفى مقابل ذلك نرى أن وجهة النظر التصنيفية تنتقل=

أما الفن فهو يتناول شيئاً مفرداً بالذات ، لا ينظر إليه فيما يشترك فيه مع غيره ، بل فيما يمتاز به من غيره . ولنضرب على ذلك مثلاً بالمصور : إن جميع التفاحات التى فى العالم هى بالنسبة إلى العالم ثمار فصيلة واحدة من الأشجار ، فصيلة التفاح ، خصائصها كذا وكذا وكذا . إلا أن المصور حين ينظر إلى تفاحة معينة ، ينظر إليها فى ذاتها ، فيما تتميز به من غيرها ، فيما يجعلها هى إياها ، لاتعنيه الصفات المشتركة بينها وبين غيرها من التفاحات وإنما يعنيه شكلها هى بالذات ، ولونها هى بالذات ، بل لويناتها هى بالذات ، وهذه الظلال المنساحة فوقها ، وهذه الأضواء تنعكس على صفحتها المخملية . . . فإذا رسمها كان يلفت نظرنا إلى حقيقتها الفردية هذه . ولولا صورته هو ، لما رأينا فيها نحن إلا تفاحة تؤكل فتسد جوعاً أو تطفئ ظمأ ، إلا تفاحة بين تفاحات كثيرة تتصف جميعها بخصائص واحدة ، وتحقق جميعها أغراضاً واحدة ، اللهم إلا أن نكون فنانين ، فنرى التفاحة بعين الفنان لا بعين الإنسان ، الجوعان أو الظمآن ، ولكننا لسنا جميعاً فنانين ، ذلك لأن الحياة قبل الفن (كما هى قبل التفلسف) ، والحياة تقتضى ألا ندرك من الشىء إلا ما يفيد ، إلا العناصر التى يشترك فيها مع غيره ، أما المجموع الأصلى الذى يتكون منه ، فيغيم فى إدراكنا ، ومن الخير أن يغيم ، كما يقول برجسون[1] . وهل أعرق للتلاؤم مع الواقع من أن يقبل الظمآن على كوب ماء ، فإذا هو ، بدلاً من تناول الكوب وشرب الماء ، يأخذ يتأمل التماع هذه الكأس بهذا الماء ، وتكسر أشعة الشمس فى هذه اللحظة من الأصيل على صفحة هذا الماء الذى فى الكأس ، إلخ . لئن كانت الفلسفة قد أودت بحياة حمار بوريدان ، إن النظرة الفنية ، لو كان جميع الناس فنانين ، أى لو كان كل إنسان لايدرك من الشىء إلا شكله ولونه وما يجعله هو إياه ، لتبدد العلم بالكليات ، ولقلت سيطرتنا على الطبيعة تبعاً لذلك ، ولانقرضت الحياة أو عزت . غير أن الحياة تعرف كيف تحتال لبقائها ، فحتى الفنان ليس فناناً فحسب ، وإنما هو فنان وإنسان ،

=إلى منزلة الصدارة فى العلوم الكيميائية وفى العلوم البيولوجية خاصة ، فالأجسام ههنا تقسم إلى بسيطة ومركبة ، والحيوانات تقسم إلى أجناس وأنواع وفصائل وزمر . ولكن المهم فى سياق حديثنا أننا فى جميع هذه العلوم إزاء كليات فالأصناف كليات ، والقوانين كليات .

(١) برجسون ، « الضحك » ، ترجمة سامى الدروبى وعبد الله عبد الدائم ، ص ١٠٣ .

هو إنسان حين يدرك الشيء فى صفاته المشتركة بينه وبين غيره من أفراد فصيلته ، ليتلاءم معه ، ويستفيد منه ، ويسخره لحاجاته ثم لا يزيد على ذلك شيئًا ، وهو فنان حين ينظر إلى هذا الشيء فى ذاته ، كفرد متميز من سائر الأفراد .

إن جميع العيون تتألف ، فى نظر العالم ، من شبكية وقرنية وقزحية وما إلى ذلك ، تستوى فى هذا العين التى فيها حور والعين التى ليس فيها حور[1] . إن هذه العين التى تعانق نظرتها نظرتنا فإذا نحن نشاوى نكاد من سكر نترنح ، إن هى إلا شبكية وقرنية وقزحية وما لا أدرى أيضًا ، بل إن هى فى التحليل الأخير إلا مادة عضوية تتألف كسائر المواد العضوية من آزوت وفحم وماء . كل العيون هكذا : آزوت وفحم وماء ، بل هكذا كل آيات الله : الساق التى تجرى فيها موسيقى فإذا المشى لا كالمشى . وإذا الجسم كله طيف يخطر فى منام أو نغم يجرى على هون ، أو شعاع يتراقص خفيفًا رشيقًا ، إن هى إلا فحم وآزوت وماء ، وكذا النحر والشعر والصدر . . . بل كذا الرجل والمرأة ، بل كذا الإنسان والحيوان والنبات : آزوت وفحم وماء . بل ما الآزوت والفحم والماء ، فى تحليل

---

(١) إذا كنا هنا نضرب بالجمال والقبح الطبيعيين مثالا ، فتلك طريقة فى الكلام فحسب ، وليس يترتب على ذلك أننا نعتقد بأن الموضوع الذى ينصب عليه الفنان إنما هو الجمال الطبيعى ، والأثر الفنى الذى موضوعه قبيح طبيعى إنما يكتسب جماله الفنى من أنه كان كشفاً عن هذا القبح بعين توقفت عليه وتمهلت عنده ، لا من حيث إنه ينفر غرائزنا الحيوية ، أو لا ينفع فى إشباعها . وكل الخطأ الذى وقع فيه جان مارى جويو إذ ربط الفن بالحياة ذلك النوع الخاص من الربط هو أنه لم يميز بين الجمال الطبيعى (وهو وثيق الصلة بحاجاتنا الحيوية ، ويصدق فيه رأى الفلاح الذى يرى فى الحقل من الجمال مالا يراه فى البحر ، ويصدق فيه رأى الملاح الذى يرى فى هدوء البحر من الجمال ما لا يراه فى صخبه وتلاطم أمواجه : (راجع « مسائل فلسفة الفن المعاصرة لجان مارى جويو ، ترجمة سامى الدروبى ، دار الفكر العربى ، ١٩٤٨ ، الفصل الثانى ص ٢٨ — ٣٦ ») وبين الجمال فى الأثر الفنى ، وهو ناشئ عن صدق تعبيره عن الواقع الذى كشف عنه . قال رودان : « يتخيل العامى أن ما يحكم عليه بأنه قبيح فى الواقع ليس مادة للفن (. . . . .) وهذا خطأ جسيم منه . فما يسميه الناس عادة بالقبح فى الطبيعة يصبح فى الفن ذا جمال رائع . . . حين يتناول فنان كبير من الفنانين أو أديب كبير من الأدباء قبحاً من أنواع القبح ، فإنه ما يلبث أن يبدله إلى جمال بما يشبه ضربة من عصا سحرية ، فكأنه يحيل التراب ذهباً . . . إن كل شيء فى الطبيعة جميل فى نظر الفنان الجدير بهذا الاسم ، لأن عينيه اللتين تقبلان فى جرأة كل حقيقة خارجية تقرآن فيها بلا عناء كل حقيقة داخلية » . رودان ، « الفن » ، ص ٦٢ — ٧٣ .

أبعد ، إلا إلكترونات وبروتونات تدور على نحو معين بسرعات معينة ، فالمادة العضوية والمادة الجامدة تلتقيان فى هذا ، فإذا العالم كله أخيراً ، من إنسان وحيوان وجماد ، إلكترونات وبروتونات تدور وتدور .

على أن العلم لا يذهب إلى هذا المدى فى التحليل ليقف عنده ويستقر عليه ، بل يعود القهقرى ، فيصنف الكائنات حية وجامدة ، ويفرق فى الجامدة بين مختلف المعادن ، ويفرق فى الحية بين الحيوان والنبات ، ويفرق فى الحيوان بين الإنسان وغير الإنسان ، وقد يفرق فى الإنسان بين غبى وذكى ، بين شخص متأجج العاطفة وشخص بارد الانفعال (نماذج) إلخ ، فالكائنات كلها تتوزعها أجناس وأنواع وفصائل وزمر ، على أساس ما بين أفراد كل جنس من الأجناس أو كل نوع من الأنواع ، إلخ ، من صفات مشتركة (المفهوم) ، تصدق عليها جميعاً (الماصدق) .

هذا هو الميل الطبيعى للعقل الإنسانى : التصنيف بغية التلاؤم . والتصنيف لا تعنيه السمات الخاصة بفرد ، بل الصفات المشتركة بين الأفراد . والإنسان العادى ، فى اللحظات العادية ، لا يختلف فى هذا كثيراً عن الحيوان : إن الذئب كما يقول برجسون[1] ، لا يفرق بين شاة وشاة ، فالشياه كلها فى نظره فريسة واحدة ، تحقق غرضاً واحداً . ياضيعة الذئب حين لا يرى فى خروف معين بالذات إلا صفاته التى تميزه من غيره من خطوط وألوان ، بدلاً من أن يتعرف فيه « الخروف » بوجه عام ، فينقض عليه ليسد به جوعاً يوشك أن يهلكه . لو كان للذئب روح فنان إذن لعلق الأشكال والألوان ، ولما كان مصيره خيراً من مصير حمار بوريدان. ولكن الذئب ، لحسن حظه ، لا يملك هذه الروح ، والإنسان أو بعض الناس يملكها ، كدت أقول لسوء حظه أو لسوء حظهم لولا أن فرحة الفنان تستخف بكل ما يعانى من شقاء وحرمان ، وتسمو به فى المراتب فوق الإنسان . قلت « بعض » الناس وأولئك هم الفنانون . إن العاديين منا قد حُجب عنهم الشىء الفردى وراء جنسه أو نوعه ، وراء « عنوانه » ، وراء اسمه . ولكن عدداً منا

---

(١) برجسون ، « الضحك » ، الترجمة العربية ص ١٠٣ .

تستطيع أبصارهم أن تمزق هذه الحجب لترى الواقع كما هو . وليس فى الواقع كليات ، بل الواقع جزئيات[١] ، إلا أن نكون مع أفلاطون « واقعيين » ، فنهب الوجود للمثال (الفكرة العامة) ، ونجرد الواقع من صفة الواقع لنقول إنه محاكاة للمثال ، وإنه إذن ضرب من الخيال (الصورة الكهفية) ، وبذلك نقلب الأمور رأساً على عقب[٢] .

نعود فنقول إن للإنسان من معرفة الأشياء والحوادث ونفسه موقفين ، موقفاً عملياً ، وموقفاً فنياً . فأما الموقف الأول فينتهى به إلى أن يدرك فى الشىء الخصائص التى يشترك فيها مع غيره ، وأما الموقف الثانى فينتهى به إلى أن يدرك فى الشىء فرديته التى تميزه من غيره .

فالعلم والفن ينشدان كلاهما المعرفة . ولكن معرفة العلم تختلف عن معرفة الفن . وقد نتوهم أن الفرق بين العلم والفن هو أن المعرفة العلمية هى المعرفة التى تنفذ إلى باطن الشىء ولا تكتفى بظاهره ، وأن المعرفة الفنية هى المعرفة التى تقف من الشىء على سطحه دون أن تغوص إلى أعماقه ، قائلين إن العالم إذ ينظر إلى تفاحة ينفذ إلى ما وراء الشكل منها والألوان ، ينفذ إلى المادة التى تتكون منها فيحللها ويطلع على قوانين اجتماع بعضها إلى بعض ، فى حين أن الفنان لا « يعرف » من هذه التفاحة إلا شكلها وألوانها . فهذا ما ذهب إليه بعض الباحثين . يرى فيكتور باش أن التأمل الاستطيقى إن كان وقفة على الشىء وتلبثاً عنده فهو يختلف عن الوقفة التى يقفها العالم ، لأنه وقفة على ظاهر الشىء دون النفاذ إلى داخله ، هو وقفة على المظهر ، على الصورة ، على الشكل ، دون البنيان الداخلى[٣] . وكأن الذين

---

(١) واضح أن المقصود هنا بكلمة الكلى ليس ما يعبر عنه بكلمة total بل ما يعبر عنه بكلمة général ، والفرق كبير بين الأمرين حتى ليبلغ حد التعارض ، ذلك أن كل مفرد هو كل حتما بمعنى total على حين أن ماهو général يشتمل حتما على تمزيق للكل الفردى بعملية التجريد .

(٢) سنرى فيما بعد كيف يتم التصالح ، مع ذلك ، بين « الاسمية » و « الواقعية » على صعيد النظرة الفينومينولوجية .

(٣) باش ، « أم المسائل فى علم الجمال » فى كتابه : « دراسات فى علم الجمال والفلسفة والأدب » ، ص ٤٥ — ٤٧ .

يقررون هذا الرأى يخرجون الفن من نطاق معرفة الواقع ، لأنه قد مثل فى أذهانهم أن ظاهر الشيء غير واقعه ، وأن « باطنه » هو هو واقعه . ونريد الآن قبل أن نتعرض لمشكلة « الظاهر » و « الباطن » هذه ، وقبل أن نقول شيئاً فى الباطن « الآخر » الذى ينفذ إليه الفن من خلال « الظاهر » ويفصح عنه ، أن نبين كيف أن هذه النظرة إلى الواقع قائمة على أساس ينقص الواقع ويحذف منه ، وأنها مستمدة من الموقف العملى نفسه . فالحق أن هذه النظرة مبنية على تعريف ضمنى للواقع ، منحدر مباشرة من الموقف العلمى العملى ، فكأن القائلين بهذا الرأى لا يعدون الألوان والأشكال داخلة فى باب الواقع ، أو هى عندهم ، فى أكثر تقدير ، شيء مضاف إليه ، ملحق به ، لا شأن له بحقيقته ، فإنما حقيقته هى المادة التى يتألف منها والقوانين التى يخضع لها . كأنهم يرون أن طول الموجة هو الواقع من أمر اللون أما صفته اللونية فليست من واقعه . فواضح إذن أن ذلك التعريف الضمنى للواقع الذى هو نقطة البداية فى تفكيرهم مستمد من الموقف العملى العلمى ، فلا بد أن ينتهى عندهم إلى ما ينتهى إليه من اعتبار العلم هو المعرفة ، ومن اعتبار الفن خارجاً عن نطاق المعرفة لأنهم أخرجوا موضوعه منذ البداية من نطاق الواقع . أما إذا كان تعريفنا للواقع مختلفاً منذ البداية عن ذلك التعريف ، فعددنا اللون والشكل جزءاً من الواقع قد لا يكون أقل أجزائه خطورة شأن ، لا من حيث الفائدة التى تجنى منه طبعاً ، بل من حيث المعنى الذى يدل عليه ويشف عنه (وهذا ما سننتقل إلى الكلام عليه فيما بعد) ، إذا رددنا اللون والشكل موضوع الفن ، (والحديث هنا عن التصوير) إلى حلبة الواقع ، انقلبت الآية ، فأصبح المتهم متهِماً ، فإذا العلم هو الذى يقصر عن معرفة الواقع كما هو ، وإذا الفن هو الذى يعرف هذا الواقع معرفة صحيحة ، ولا سيما أن النظرة الفنية إلى الأشياء لا تلغى النظرة العلمية ، بل ليس يصعب عليها أن تهضمها[1] ، فالمعرفة التى تنتهى إليها النظرة الفنية يمكن أن تساوى كل المعرفة التى ينتهى إليها الموقف العلمى + الأمور الخاصة التى لا تُرى إلا بالنظرة الفنية ، فى حين أن المعرفة العلمية لا تستنفد

---

(١) إن حرص ليوناردو دافنشى على المعرفة العلمية للموضوع الذى يدرسه ، واعتباره هذه المعرفة خطوة نحو المزيد ، مثال على امتصاص الفن للمعرفة العلمية .

الشيء وإنما تقتصر على جوانب منه ، لأن اتساع « الماصدق » لا يكون إلا على حساب غنى « المفهوم » .

الفن إذن معرفة . وهو بمعنى من المعانى أكمل من معرفة العلم ، لأنه لا يلغى المعرفة العلمية بل يستطيع أن يمتصها ، ثم هو يضيف إليها ما استبعدته . وإذا كانت المعرفة العلمية تقصر هذا النوع من التقصير عن إدراك الواقع كما هو ، فلأنها تبحث فى الأشياء عن الصفات المشتركة التى بينها ، فتصنف هذه الأشياء فى أنواع ، ولا تنظر فى كل شيء على حدة ، فى ذاته ، وإنما تتكئ عليه من أجل الوصول إلى القانون العام لتسخيره بعد ذلك فيما يفيد ، فهى إذ تعطى هذا الشيء اسماً يشير إلى وظيفته العملية ، فكأنما تغطيه ، فنمر به عابرين ، مكتفين من معرفته بذلك القدر الضرورى للتلاؤم .

وبعد ، فى توضيح هذه العلاقة بين العلم والفن ، أو فى توضيح الفرق بينهما ، كان فن التصوير هو الماثل فى ذهننا من دون سائر الفنون ، بل كان التصوير الكلاسيكى هو الماثل فى ذهننا من دون سائر التصوير . فهل الذى يصدق على هذا التصوير من أنه معرفة ، يصدق كذلك على سائر التصوير ، وعلى سائر الفنون ومن بينها الأدب ؟

هنا نحب أن نعدل عن كلمة المعرفة إلى كلمة أخرى لعلها تجنبنا اللبس بين الأمور ، وتقينا اعتراض المعترضين ، لأنها أخص بما نحن بصدده ، فهى ، وإن كانت ما تزال تعنى المعرفة ، إنما تعنى المعرفة الخاصة التى تأتينا بها النظرة الفنية بالذات .

هذه الكلمة هى كلمة « الكشف » ، والمقصود بالكشف هنا هو ما تعنيه اللفظة الفرنسية dévoilement ، أى إزاحه الستار أو النقاب . فإذا قلنا الآن إن وظيفة الفن هى الكشف أو إزاحة النقاب ، كان معنى ذلك أن الأشياء محجوبة عن الإنسان العادى بستار أو نقاب ، وأن الفنان هو الذى يزيح هذا النقاب عن الشيء ، فيتيح للآخرين أن يروه فى أثره بعد أن كان محجوباً عنهم فى الطبيعة . وهنا نحب أن نلح على التفريق بين أمرين فى العملية الفنية ، فنقول إن النقاب الذى يغطى الأشياء هو أمام بصر الفنان شفاف كالزجاج أو هو

يصبح شفافًا كالزجاج بجهد الرؤية الفنية ، فى حين أنه ينزاح عن الشيء أمام أبصار الآخرين فى الأثر الفنى الذى يخلقه الفنان لا فى الطبيعة مباشرة . وهكذا نفرق فى العملية الفنية بين مرحلتين ، الأولى هى مرحلة إدراك الفنان لشيء ، والثانية هى مرحلة إبرازه هذا المدرك لأعين أخرى غير عينه ، وذلك فى الأثر الفنى ، فالفنان فى الحالة الأولى مشاهد ، وهو فى الحالة الثانية معبر . وليس معنى هذا أن الإدراك الذى يحصل للفنان يتم بغير جهد ، وأن التعبير عن هذا الإدراك بالخلق هو الذى يقتضى وحده جهداً . فالفنان يبذل عند الإدراك جهداً ، لأن تحرره من موقفه كإنسان تميل به طبيعته إلى المرور على الشيء مروراً سريعًا بحيث لا يرى منه إلا الجانب المفيد ، لأن هذا التحرر إن كانت تساعد الفنان عليه « طبيعتُه » الثانية ، « طبيعة » الفنان ، التى تملى عليه أن يتمهل عند الشيء المفرد فى ذاته ولذاته ، هذا التحرر لا يتم بلا جهد ، ذلك لأن هذه « الطبيعة » الثانية قد لا يصح أن تسمى طبيعة بالمعنى الأصلى ، ولعلها أن تكون مقاومة للطبيعة لا انسياقًا معها ، فالذى يميز الفنان عن الإنسان العادى ليس هو كونه يتمتع بما لا يتمتع به الإنسان العادى من رهافة طبيعية فى الحواس وقوة طبيعية فى القابليات ، فالامتياز فى رهافة الحواس وقوة الملكات ليس هو ما يصنع الفنان ، وإنما يصنع الفنانَ تعلقُه بقيمة لا يتعلق بها سائر الناس فى حياتهم العادية . وهذه القيمة هى هنا معرفة الشيء فى ذاته ولذاته ، وبالتالى فى فرديته لا فيما يشبه فيه غيره . وسنرى كيف أن علم النفس الحديث لا يكتشف ترابطًا ذا بال بين القابليات الطبيعية التى قد تهيئ للعمل الفنى وبين الانصراف إلى العمل الفنى والإبداع فى ميدانه ، ذلك لأن العامل الأساسى فى الإقبال على العمل الفنى فى مرحلته الأولى إنما هو الميل فى لغة علم النفس ، وهو فى سياق كلامنا القيمة التى يصبو إليها الفنان ، فتحدد له ما يقبل عليه وما يعرض عنه من أمور ، ناذراً لتحقيق هذه القيمة كل حياته أو بعضها . أما ينبوع هذا التعلق بالقيمة فسيكون موضوع بحثنا فى موضع آخر ، وحسبنا أن نقرر الآن أن الفنان يرى فى الشيء بحكم تعلقه بالقيمة الفنية ما لا يراه فيه الآخرون ، وأنه يحاول بعد ذلك أن يزيح عن هذا الشيء النقاب الذى يحجبه عن الآخرين .

وقد يكون من المناسب هنا أن نتحفظ تحفظًا آخر بصدد التفريق فى عمل الفنان بين مرحلتين ، مرحلة الإدراك ومرحلة التعبير ، فربما كنا لا نستطيع أن نضع حدًّا فاصلاً بين هاتين المرحلتين من الناحية الزمنية ، إذ أن شيئًا من الإدراك قد يتم فى أثناء عملية التعبير . ولكن هذا لا يمنع أننا نظل بصدد أمرين اثنين هما الإدراك من جهة والتعبير من جهة أخرى ، وإن تداخل الأمران زمنيًّا عبر مرحلة التعبير ، أعنى مرحلة الكشف للآخرين عن المدرك الفنى بإزاحة الستار عنه .

ذلك كان معنى قولنا إن النقاب الذى يغلف الشىء ، موضوع نظرة الفنان ، هو شفاف أمام بصره كالزجاج ، ولعل الأصح إذن أن نقول إن النقاب يصبح شفافًا أمام الفنان لتوقفه عند فرديته التى هى واقعه ، ولمحاولة معرفته على النحو الذى يقتضيه التعلق بالقيمة الفنية . ومن أجل أن نوضح هذا المعنى يكفى أن نقارن بين « الاستمتاع الطبيعى » الذى يحققه الأفراد العاديون بمنظر بعض الأشياء ، وبين الوقفة التأملية الدارسة التى يقفها الفنان إزاء هذا المنظر . إن كلاًّ منا قد يتلبث لحظة أمام منظر الشفق عند غياب الشمس، تلبث المستمتع الذى يفتح صدره فى الوقت نفسه لاستقبال أنسام المساء الطرية ، فيشعر بالانتعاش الحيوى أو يشعر من هبوط الغسق بالأسى الحيوى أيضًا . ولكن شتان بين هذا وبين وقفة الفنان الذى يتمهل على الشفق لا تمهل المستمتع بل تمهل المستقصى الذى يبذل جهداً من أجل جعل الستار شفافًا . فعن هذا المعنى يعبر سوريو حين يقول : « أما نحن فنعتقد أن الفنانين يعرفون الأشياء ، نعتقد أن موقفهم إزاء أشكال العالم ليس هو الاستمتاع بها ، بل هو ، خلافًا لذلك ، التدقيق فيها بشراهة ونشاط ، بغية معرفتها . بل إننا لنحب أن نقول إن هذا الموقف من الأشكال الذى ليس هو موقف استمتاع ، بل موقف دراسة هو بعينه ما يميز الفنان من سائر الناس ، ما يميزه من أولئك الذين لا يملكون إلا الحساسية الجمالية . إن الشخص الذى يحدق فى التهاب نار الموقد أو فى امتزاج الذهب بالخضرة فى أوراق الشجر أمام السماء قاصداً أن يستمتع وأن يعجب ، لا أن يعرف ، هو شخص قد يكون ذا روح مرهفة حساسة محبة للجمال ولكنه ليس فنانًا »[1] . هنا نلتقى بالفكرة التى سبق أن عبرنا

---

(١) سوريو ، « مستقبل علم الجمال » ، ص ٢٥ .

عنها عرضاً بصدد الإشارة إلى الخطأ الذى ارتكبه جويو حين لم يفرق بين «الجمال» الطبيعى وبين الجمال الفنى ، أى الجمال الذى قوامه التعبير عن انكشاف تم للنفس الفنانة[١] . وحين يقول جويو إن قدحاً من اللبن الوطيب على مقربة من كوخ الراعى فى سفح الجبل بعد عناء السير يمكن أن يحدث فى النفس الشاعرة مثل ما تحدثه فيها سمفونية ريفية[٢] ، نلاحظ أنه يصف النفس التى تحس ذلك الإحساس بأنها نفس شاعرة ، ولعله اضطر إلى هذا الوصف اضطراراً ، مسقطاً بذلك نظريته الحيوية فى الجمال ، ملتحقاً ، على مضض ، بالنظرة الصحيحة إلى الأمور ، ذلك أن النفس الشاعرة وحدها هى التى تصيخ إلى السمفونية الريفية بدلاً من أن تستمتع بالجمال الطبيعى فحسب .

ونعود إلى حيث بدأنا فنقول إن الفنان هو ذلك الذى يرى الشىء فى ذاته ولذاته ، لا يحول بينه وبينه النقاب الذى أسدله على الشىء ميل طبيعى فى العقل الإنسانى إلى رؤية العناصر المتشابهة فى الأشياء بغية التلاؤم معها . وهو بعد أن يرى هذا الشىء يعبر عنه ، ومن خلال هذا التعبير يرى الناس ذلك الشىء وكأنما قد أزيح عنه النقاب .

ولكن ما الذى يراه الفنان ؟

هل الفنان هو ذلك الذى إذ ينظر إلى الشىء المفرد فى ذاته ولذاته لا يزيد على أن يرى شكله وألوانه وخطوطه كما تبدو للناظر العادى حين يتفرس هذا الشىء وينعم النظر فيه ، ويتوقف عند كل جزء من أجزائه حريصاً على ألا يفوته أى واحد منها ، فلا يدع تفصيلاً من تفاصيله إلا يسجله ؟ هل الذى يراه الفنان ويزيح الستار عنه هو ما تراه عدسة ممتازة من عدسات آلات التصوير ، عدسة مثالية ، تنقل الشىء الذى تجتازها أشعته إلى الورق الحساس نقلاً يبلغ غاية الأمانة فإذا بصورة هذا الشىء تنطبع على هذا الورق الحساس ، (لنفرض أنه حساس حساسية مثالية) تماماً كما يبدو للعين العادية إذ تنظر فيه ملياً وتتأمله طويلاً ؟ الحق أن الصورة الفوتوغرافية الأمينة التى التقطت للشىء والتى تفرغ من تحقيق

---

(١) هامش الصفحة ١٣ .

(٢) راجع مقدمتنا للترجمة العربية لكتاب جويو « مسائل فلسفة الفن المعاصرة » ، ص ٧ .

كمال ما تهدف إليه حين تمثل لك هذا الشيء كأنك تراه هو نفسه ماثلاً أمامك ، إنما تردك إلى هذا الشيء نفسه ، فإن أنت نظرت إلى هذه الصورة « الكاملة » بعينك ، عين الإنسان العادى ، لم تر فيها غير ما كنت تراه فى الشيء ذاته ، وإن أنت نظرت إليها بعين الفنان رأيت فيها ما استطعت أن تراه فى الشيء ذاته بإدراكك الفنى . وهكذا فإن الصورة الفوتوغرافية لا تكون قد خطت بنا أية خطوة فى العملية الفنية ، ويكون علينا أن نبدأ هذه العملية من أول طريقها ، أعنى الإدراك الفنى أولاً ثم التعبير عن المدرك ثانياً ، بحيث يزاح الحجاب عنه فى نظر العين العادية . كذلك يكون شأن المصور (وهو لا وجود له) الذى ينقل إليك الشيء فى تفاصيله كما قد يبدو للعين العادية حين تنعم النظر لتلاحظه جزءاً جزءاً . ذلك أن هذا المصور ، برغم أنه يكون قد تلبث على الشيء ، لم يستطع أن ينفذ إليه ، وإنما ظل ينظر إليه من خارج ، شأنه شأن الفوتوغراف . إنه يعوزه التواصل مع هذا الشيء ، يعوزه التجاوب الذى إذا أقبل به عليه أفضى إليه بسره وسمح له أن ينفذ إلى صميمه ويشاركه حياته ، أتاح له أن يعرف معناه . ومن هنا قال ليوناردو دافنشى : « ليس فن المصور أن يتناول جزءاً جزءاً من أجزاء الموديل لينقله إلى قماشه ، وليمثل بهذه الأجزاء واحداً واحداً مادية الموديل . ولا هو كذلك رسم نموذج مجرد غير شخصى يصير فيه الموديل الذى يُرى ويلمس شيئاً نظرياً غامضاً . وإنما الفن الحق يرمى إلى تصوير فردية الموديل ، وهو من أجل هذا يبحث ، وراء الخطوط التى تُرى ، عن الحركة التى لا تراها العين ، ووراء هذه الحركة نفسها عن شيء أخفى منها أيضاً ، عن النية الأصلية ، عن الصبوة الأساسية التى تربض فى الشخص ، وهى معنى بسيط يعادل كل الفن اللامتناهى الذى للأشكال والألوان »[1] . ومن هنا كان رودان يشتكى مرّ الشكوى من أن « زبائن » الفنانين الكبار الذين يكلفون الرسام العظيم بتصويرهم أو يكلفون المثال العظيم بصنع تمثال لهم ينكرون الوجه أو التمثال ولا يرون بينه وبينهم شبهاً ، فى حين أن ما يصنعه لهم من ذلك صغار الرسامين أو المثالين المتاجرين يرضيهم ويعجبهم ، ذلك أن الفنان الكبير لا ينتبه إلى الظاهر مستقلاً عن الباطن ، بل ينفذ من خلال الظاهر إلى

---

(١) ذكرها برجسون ، « الفكر والواقع المتحرك » .

الباطن ، والمرء يجهل نفسه التى اكتشفها الفنان الكبير وعبر عنها ، أو هو يريد أن يجهلها على شعور منه بذلك أو على غير شعور . فنحن لا نعلم من أمر أنفسنا ما قد يعلمه فنان نفذ إليها . قال رودان : « . . . ليست الخطوط والألوان بالنسبة إلينا إلا علامات حقائق محتبئة . إن نظراتنا تغوص إلى الروح الكامنة وراء السطوح ، ونحن حين نُرسم السطوح بعد ذلك نغنيها بالمضمون الروحى الذى تشتمل عليه . ينبغى للفنان الجدير باسم الفنان أن يعبر عن كل حقيقة الطبيعة ، لا حقيقة الظاهر فحسب ، بل حقيقة الباطن أيضاً وخاصة . فحين ينحت المثال القدير جذعاً إنسانياً ، فإنه لا يمثل العضلات فحسب ، وإنما هو يمثل أيضاً الحياة التى تحرك هذه العضلات . . . بل إنه لا يمثل هذه الحياة فحسب ، بل يمثل أيضاً الطاقة التى أضفت على هذه العضلات شكلها وبثت فيها الرشاقة أو القوة أو الحنان أو العنف (. . . .) . والفنان الذى يرسم مناظر الطبيعة يمضى إلى أبعد من هذا أيضاً . فهو لا يرى انعكاس الروح الشاملة فى الأشياء المتحركة فحسب ، بل يراها كذلك فى الأشجار والأدغال والسهول والروابى . فالشىء الذى ليس فى نظر عامة الناس إلا خشباً وتراباً يبدو للفنان الكبير الذى يصور مناظر الطبيعة كأنه وجه كائن كبير . كان كورو يرى الطبيعة منثورة على قمم الأشجار وعشب السهول وماء البحيرات . . . »[١] . وقال رودان أيضاً : « الجسم الإنسانى هو مرآة النفس أولاً وقبل كل شىء . ومن هنا يأتى جماله كله . إن ما نحبه فى الجسم الإنسانى هو الشعلة الداخلية التى يبدو لنا أنها تضيئه شفوفاً ، أكثر من شكله الجميل كل هذا الجمال »[٢] . وقال أيضاً : « وإذا لم يصور الفنان إلا قسمات سطحية كالتى تستطيع أن تصورها الفوتوغرافيا ، إذا نقل نقلاً دقيقاً مختلف خطوط الوجه ، بدون أن يردها إلى نفس ، لم يستحق الإعجاب . والشبه الذى يجب أن يحصل عليه الفنان إنما هو الشبه بالنفس ، فهذا الشبه بالنفس هو الأمر الهام ، هو ما ينبغى للمثال أو المصور أن يمضى باحثاً عنه وراء الوجه . وبكلمة واحدة أقول : إن جميع القسمات يجب أن تكون معبرة أى مفيدة فى الكشف عن شعور »[٣] .

---

(١) رودان ، المرجع المذكور ، ص ٢٦٣ — ٢٦٥ .

(٢) المرجع المذكور ، ص ١٧٢ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٨٦ — ١٨٧ .

فما يدركه المصور ليس هو إذن فقط ما قد تدركه العين العادية حين تتوقف على الأشكال والألوان توقف عدسة التصوير عليها ، وإنما هو أيضاً المعنى المترقرق خلال هذه الألوان والأشكال . ولما كان المعنى هو فى صلب الأشكال والألوان ، لا ينفصل عنها وإنما يتجلى فيها ولا سبيل له إلى الظهور إلا بها ، كما لا تتجلى الروح إلا بالجسد ، فمتى زال الجسد غابت الروح عن مجال الإدراك ، كان الفنان يتلبث على هذه الأشكال والألوان لا من حيث هى ثوب للروح أو غلاف ، بل من حيث هى الروح ذاتها وقد تجسدت فأصبح فى الإمكان إدراكها . إن الفنان لا يفصل الروح عن الجسد الذى تتجلى من خلاله ، لذلك فهو فى اللحظة التى يدرك فيها الأشكال والألوان يدرك الروح . ولعل الذى يميزه عن الإنسان العادى هو أن هذا يستطيع حين إنعام النظر فى الشىء من خارج أن يعزل شكله وألوانه عن الروح التى فيه ، فيتصور تلك قائمة بغير هذه ، تماماً كما يفعل حين تكوين المعانى العامة باستخراج العناصر المشتركة بين الأشياء ثم يروح يتعامل مع هذه الأشياء على أساس مختصراتها العقلية تلك لتسهيل التأثير فيها وتسخيرها . فى حين أن الفنان يرفض ذلك العزل ، فهو لا يرى روح الشىء إلا متجسدة فى شكله ولونه ، ولكنه لا يتوقف على الشكل واللون ليرى أجزاء مبعثرة ، وإنما هو يرى الشىء موحداً بالروح التى يعبر عنها ، وهو عندئذ يستطيع — بل يجب عليه حين يريد أن يعكس هذه الروح أو هذا المعنى — أن يقف وقفة خاصة على العناصر الفذة فى هذا الشىء ، العناصر التى تشف عن المعنى أكثر من غيرها وأن يدع ما عداها فى الظل أو أن يغيبها تماماً ، ليوفر فى أثره من الشفوف ما لم يتوفر فى الشىء نفسه أمام العين العادية . فلعل كل فنان يلعب لعبة رامبرانت على طريقته الخاصة .

وعلى هذا الأساس نفهم ذلك الحوار الذى قام بين رودان وصاحبه[1] :

— إننى أخضع للطبيعة فى كل شىء ، ولا أطمع فى أن آمرها . كل ما أطمح إليه هو أن أكون أميناً لها كل الأمانة .

---

(١) هو بول جزيل الذى سجل ملاحظات رودان وآراءه فى الكتاب الذى حمل اسم رودان والذى سبق الاستشهاد بنصوصه .

فأجابه صاحبه :

— ولكنها ليست الطبيعة كما تتجلى فى آثارك .

فقال رودان :

— بل هى كذلك .

— إنك مضطر إلى تغييرها .

— أبداً . إننى لا أبيح لنفسى ارتكاب هذا الإثم .

فقال له صاحبه :

— ولكن خير دليل على أنك تبدلها هو أن « الصب » le moulage لا يعطى نفس الأثر الذى يعطيه نحتك .

— هذا صحيح . ولكن مرد ذلك إلى أن الصب أقل صدقاً من نحتى (. . .) إن الصب لا يمثل إلا الظاهر الخارجى . أما أنا فأمثل عدا ذلك الروح ، التى هى أيضاً جزء من الطبيعة ، من غير شك . إننى أرى الحقيقة كلها ، لا السطح وحده . إننى من أجل ذلك أبرز الخطوط التى تشف عن الحالة الروحية أكثر من غيرها .

قال رودان ذلك ثم أشار بيده إلى تمثال من أجمل تماثيله : فتى راكع قد رفع يديه إلى السماء ضارعاً مبتهلاً : القلق يسرى فى كيانه كله ، جسمه منقلب إلى وراء ، صدره منتفخ ، عنقه مشدود فى يأس ، يداه مندفعتان نحو مجهول تريدان أن تتشبثا به ، وقال :

— انظر ، لقد ضخمت بروز العضلات التى تعبر عن الحزن ، هنا ، وهنا ، وهناك . . . (وراح رودان يدل بأصبعه على الأجزاء العصبية من تمثاله) .

فقال له صاحبه :

— من فمك أدينك ! هاأنت ذا نفسك تقول إنك ضخمت ، ومعنى ذلك أنك بدلت الطبيعة .

— لا ، لم أبدل ، أو قل بالأحرى إن ما أحدثته من تبديل لم أقصده حين أحدثته . ولكن العاطفة التى أثرت فى رؤيتى قد أظهرت لى الطبيعة على نحو ما نقلتها .

ثم قال بعد لحظة :

– إننى أوافقك على أن الفنان لا يرى الطبيعة كما يراها العادى ، لأن عاطفته تكشف له عن الحقائق الداخلية وراء الظواهر . ولكن المبدأ الوحيد فى الفن يبقى هو نفسه : أن ينقل الفنان ما يراه (. . .) ولا شك فى أن الإنسان العادى إذا هو نقل عن الطبيعة لا يصنع أثراً فنياً : ذلك أنه فى حقيقة الأمر ينظر دون أن يرى . ومهما يحرص على تسجيل كل تفصيل من التفاصيل فى دقة ، فإن النتيجة التى يصل إليها تظل عاطلة من المعنى (. . . .) . ولا كذلك الفنان فإنه يرى : أى أن عينه الموصولة بقلبه تنفذ إلى أعماق الطبيعة . ومن أجل هذا كان على الفنان أن يصدق عينيه[1] .

واضح من كلمة رودان هذه أن التغيير الذى تحدثه عاطفته فى الطبيعة على غير علم منه ، ليس تشويهاً للطبيعة ، وإنما هو إدراك لحقائق باطنية لا يدركها من لم يكن مزوداً بتلك العاطفة التى يحملها الفنان . فالعاطفة هنا تعنى التعاطف الذى يتيح للفنان ، إذ يتواصل مع الشىء ، أن ينفذ إلى معناه ، وأن يعاين حقيقته الداخلية على حد تعبير رودان . إن عاطفة الفنان هنا هى كالحب الذى تحمله الأم لابنها ، أو العاشق لمعشوقته ، فهذا الحب لا يعمى عين الأم أو عين العاشق ، وإنما هو يفتح العين على جوانب لم تكن لتتفتح عليها بدونه ، فنحن لا نعرف الشىء إلا إذا أحببناه كما يقول باسكال . إن هذا الحب هو من فعل « الكشف » شرطه الأول ، وباعثه العسيق ، وبدونه تعبر العين على الشىء عبور من لا يباليه ، فلا يراه . وهب عاطفة الفنان تختار وتضخم وتطفف ، فهل هذا إفساد للرؤية وابتعاد بها عن الواقع ، أوهو فى حقيقة أمره اختيار أو تضخيم أو تطفيف ليس من شأنه إلا التلبث على ما فى الشىء من جوانب هى أشف عن معناه من غيرها ؟ إن عاطفة الفنان لا تعدو هنا أن تكون نافذة أطل منها الفنان على الموضوع ، فرأى منه ما لم يكن ليراه بدون ذلك ، ثم عبر عن رؤيته فى أثره الفنى ، فإذا بذلك الجانب ينزاح عنه الستار ، فيراه سائر الناس من خلال هذه الكوة التى شقتها عاطفة الفنان . وهذا كله إنما يلخصه فى عبقرية اللغة العربية أن الرؤية تعنى

(١) المرجع المذكور ، ص ٤٩ – ٥٣ .

النظر بالعين والنظر بالقلب جميعاً ، بل إن الرأى من الرؤية كذلك ، فكأن الرؤية هى جهد الشخصية كلها فى الإدراك .

على أننا ما نزال إلى هنا فى نطاق الفن الكلاسيكى الذى ينصب على الواقع المفرد فيراه ، فيثبت رؤيته فى الأثر الفنى. ولكن الفن الكلاسيكى ليس كل الفن . ولئن كان ليوناردو دافنشى ورودان لا « يغيران » الشىء إلا ذلك القدر من «التغيير» الذى يجعله أشف عن المعنى المتجلى فى صورة ، أو عن الروح المترقرقة فى الشكل واللون ، إن الفن الحديث يوغل فى تغيير الطبيعة إلى أبعد من ذلك . إنه يبدل الطبيعة تبديلا حقيقياً . فأين «الرؤية » هنا ؟ الحق أن الرؤية هنا قد استحالت من رؤية بالقلب إلى رؤية فى القلب إن صح التعبير . أو قل إن البصر قد استحال هنا إلى بصيرة ، إذا فهمنا البصيرة على أنها التفات البصر إلى الذات . إن العين التى كانت ملتفتة إلى العالم الخارجى تلتفت الآن إلى العالم الداخلى . أو هى تقف على الحدود بين العالمين فتراهما فى آن واحد ، وتزاوج بينهما ، فإذا الأثر الفنى يعبر عنهما معاً . قل ، إن شئت المجاز ، إن عيناً تنظر الآن إلى العالم الخارجى وعيناً أخرى تنظر فى العالم الداخلى ، وكما يكون الخيالان المرتسمان على الشبكيتين من عينى الرائى صورة واحدة ، كذلك يخرج الأثر الفنى مزيجاً من صورتين إحداهما تستمد أصلها من الخارج ، والثانية ينبوعها هو الداخل . هنا يتحقق نوع من التآحد بين واقعين : الواقع الخارجى والواقع الداخلى . هنا أصبح ما يستمد من العالم الخارجى فى الأثر الفنى وسيلة للتعبير عن العالم الداخلى . وإذا كان الواقع النفسى لا يقل « واقعية » عن الواقع المادى ، فالرؤية فى القلب لا تقل واقعية عن الرؤية بالعين وبالقلب. ونحن مازلنا إذن بصدد إدراك ، ولكنه كان إدراكاً بالبصر فأصبح إدراكاً بالبصيرة . بل إن البصيرة كانت تمازج البصر دائماً ، فكأن الفرق بين التصوير الكلاسيكى والتصوير الحديث فرق فى الدرجة لا فى النوع ، هو فرق فى مقدار ما يخالط الرؤية بالعين من رؤية بالقلب فى الحالتين ، وفى مقدار ما يحققه البصر من نظر إلى العالم الخارجى تارة وإلى العالم الداخلى تارة أخرى فيكون بصراً وبصيرة معاً على تفاوت فى الكم . لقد كانت عاطفة الإنسان تتدخل فى رؤيته للطبيعة قدراً من التدخل ، ثم أصبحت الآن تتدخل فى هذه

الرؤية قدراً من التدخل أكبر . كان الأثر الفنى يعبر عن الواقع الخارجى متداخلا مع الواقع الداخلى قدراً من التداخل ، فأصبح الأثر الفنى يعبر عن الواقع النفسى بواسطة العالم الخارجى وقد تبدل قدراً أكبر من التبدل . الطبيعة هى الآن وسيلة لإبراز الحالة النفسية التى يريد الفنان أن يعبر عنها ، فالفنان لذلك يبدل الأشياء الخارجية التبديل الذى يتيح لها أن تعكس الحالة النفسية . إنه مثلا يعبر عن أساه بأن يفرض على الأشياء التى يصورها ألواناً قاتمة ولو كانت تُرى فى الطبيعة على غير ذلك ، أو يعبر عن هيجانه باللجوء إلى ألوان صارخة مضطربة متصارعة يكسو بها الطبيعة وما هى كذلك . كان الفنان يعبر عن حالاته النفسية باختيار ما يناسبها ويوازيها ويتجاوب معها من جوانب الطبيعة ، فإذا أراد أن يعكس أساه صور الغروب مثلا ، ولكنه أصبح الآن يرينا الظلام حتى فى قرص الشمس ، ويرينا الشجن حتى فى طيران عصفور ، فهو الآن لا ينتقى من الطبيعة ما يناسب حالته النفسية بل يفرض عليها فرضاً ما ينفض هذه الحالة النفسية .

إن الفنان يبدل الطبيعة هنا من أجل أن يزيح الستار عن حالة نفسية . إنه لا يصور واقعاً مرئياً ، وإنما يتخذ الشكل المرئى الذى

ممراً إلى واقع نفسى غير مرئى ، رمزاً يوحى به ، ينم عنه ، يحيل إليه ، ذلك أن هنالك توازياً (ليس من شأننا الآن أن نكشف عن مصدره) بين الألوان والأشكال من جهة وبين الحالات النفسية من جهة أخرى . فليس القاع الذى يمتد إلى اللانهاية فى اللوحة كالقاع الذى لا يعدو أن يكون جداراً ، وليست الخطوط المنحنية كالخطوط المنكسرة ، وليس البياض كالخضرة ولا الخضرة كالحمرة ، من حيث التوازى القائم بين هذه الأشكال والألوان من جهة وبين العواطف من جهة أخرى . حتى إن هذا التوازى يمكن أن يقوم بين الإحساسات بعضها وبعض، فربَّ إحساس لمسىّ يوقظ إحساساً بصرياً، ورب إحساس صوتىّ يبعث إحساساً شمياً، إلخ .

وقد يمعن الفنان أكثر من ذلك فى تبديل الطبيعة حتى ليهشمها فلا نكاد نرى فى آثاره منها شيئاً . إن التفاته إلى الداخل يكون عندئذ أتم . إنه لا يصور الطبيعة بل يصور نفسه ، وهو لا يصور نفسه بواسطة الطبيعة ، بل بواسطة أشكال وألوان لا يكاد يكون فيها من الطبيعة شىء . وهو إذ يصور حالاته النفسية قد لا يقف

منها على سطحها الشعوري ، بل يغوص إلى الأعماق ، إلى اللاشعور . وقد لا يكون الفنان على شعور بأنه يغوص إلى اللاشعور وإنما هو يدع لخياله أن يعمل فإذا هو يلتقط من الأشكال والألوان ، ما ينفض اللاشعور إلى الخارج مقنّعاً وفقاً للآليات التى يتم بها خروج اللاشعور فى أحلام الليل وأحلام اليقظة . ها هنا استحالت « الرؤية » إلى « رؤيا » بمعنى حلم . والحلم ، عدا أنه فى ذاته واقع نفسى ، رمز إلى واقع أعمق منه ، إلى واقع هو منه ينبوعه . « إن العالم الخيالى الذى يعرضه علينا الفنانون هو إسقاط مرئى لما فى ذواتهم من شىء غير مرئى . وهم بذلك يعطوننا مفتاح وجودهم ، يتيحون لنا أن نصل إلى وجودهم هذا بواسطة الرمز ... إنهم ينظرون حولهم ، محمومين ، يبحثون فى ذخيرة الإحساسات التى يقدمها لنا العالم إلى غير نهاية ، يبحثون عما يعطيهم مفتاح طبيعتهم الخاصة »[1] . وكأنى بروردان ، الواقعى ، يسوّغ اتجاهات الفن الحديث ، من قبل أن يتبلور هذا الفن الحديث ، حين يقول : « إن الفنان إذ يصور لنا الوجود على نحو ما يتخيله يعبر لنا عن أحلامه على الأقل (....) وهو بهذا يغنى نفس الإنسانية ، لأنه حين يضفى فكره على العالم المادى يكشف لمعاصريه ألواناً لا نهاية لها من العاطفة ، ويجعلهم يكتشفون فى أنفسهم ثروات كانوا يجهلونها »[2] .

إن هذه النقلة من الخارج إلى الداخل ومن الداخل إلى الخارج ، بل إن هذه المزاوجة بين صورة النفس وصورة الطبيعة فى الإدراك هى ما تعبر عنه عبقرية اللغة العربية إذ تشتق الوجود من الوجدان ، وإذ تخرج الشىء من المشيئة ، وإذ تشير إلى تفاعل الطبيعة والطبع بوحدة مصدريهما ، وإذ تجعل المادة من المدة ، ناهيك عن وحدة الرؤية والرأى والرؤيا ، وعن امتزاج الحلم (العقل) بالحلم (ما يُرى فى المنام) .

لقد كان الفن ، فى تاريخه الطويل ، حديثاً عن الطبيعة والإنسان ، فتارة يحدثنا عن الطبيعة أكثر مما يحدثنا عن الإنسان ، وتارة يحدثنا عن الإنسان أكثر مما يحدثنا عن الطبيعة ، ولكنه يحدثنا عنهما معاً فى كل كلمة يقولها ، لأن الإنسان

---

(١) هويج ، ذكرها فيير فى كتابه « سيكولوجية الفن » .

(٢) المرجع المذكور ، ص ٢٥٣ — ٢٥٤ .

والطبيعة طرفان لا يكمل وجود أحدهما إلا بالآخر كما لا يتم حصول المعرفة إلا بلقاء بين الموضوع والذات .

وليس هذا الحديث ، أعني الفن فى تاريخه ، إلا صورة للحوار الذى قام بين الطبيعة والفنان ، وهو حوار كان فيه الفنان يصغى إلى الطبيعة تارة وكانت فيه الطبيعة تصغى إلى الفنان تارة أخرى ، وكان المصغي يؤثر فى أثناء صمته فى المتكلم فينطقه من حيث يشعر أو لا يشعر بما يعبر عن المتحاورين كليهما فى آن واحد ، وكان المتكلم يؤثر بكلامه فى المصغى فيخرجه من جلده ليندس فى جلد صاحبه . وكان الفن فى جميع مراحل هذا الحوار يحقق عناقاً بين الوجود والوجدان ، بين عالم المادة وعالم المدة ، بين الشىء والمشيئة ، بين الطبع والطبيعة . وكان يمكن أن نقول إن الفن سار فى تاريخه مرتقباً من الوجود إلى الوجدان ، ومن عالم المادة إلى عالم المدة ، ومن الشىء إلى المشيئة ، لولا أن فى الوجود وجداناً يراه الفنان رؤية العين والقلب والنفس جميعاً ، لولا أن المدة هى ما يدركه الفنان حتى فى المادة أو من خلال المادة ، لولا أن للشىء فى نظر الفنان مشيئة . لذلك كانت حركة الفن فى تاريخه نقلة بين طرفين لا سيراً على خط مستقيم ، سواء أتصورنا هذا الخط المستقيم أفقياً أم عمودياً. وها هو ذا الفنان الحديث يصافح، من فوق القرون ، الفنان البدائى. إننا من الفن السابق على التاريخ ، إلى الفن البدائى فالكلاسيكى ، فالباروكى ، فالرومانسى ، فالانطباعى ، فالوحشى ، فالرمزى، فالسريالى ، فالتكعيبى ، فالتعبيرى ، فالمجرد ، إننا من هذا الفن كله فى سلسلة تتلاقى أطرافها حتى لتكاد تثوى فى كلٍّ حلقة من حلقاتها كلُّ حلقة ، على حالة الكمون الذى يهم أن يصير إلى ظهور ، ثم يصير فعلا إلى ظهور ، على درجات متفاوتة من الظهور .

وإنما نريد أن نخرج الآن من هذا كله إلى أن الفن معرفة . ولكنه معرفة من نوع خاص تختلف عن المعرفة العلمية اختلافاً أساسيًّا ، قوامه أن المعرفة الفنية معرفة بأفراد أو آحاد ، وأن المعرفة العلمية معرفة بكليات .

وليس من شأننا هنا أن ننتقل من أفق التقرير إلى أفق التقدير ، فنفاضل بين المعرفتين من حيث القيمة ، كما قد تدفع إلى ذلك بعض الاعتبارات ، وكما فعل

شيئاً من هذا عدد من الكتاب وما يزالون يفعلون إذ يتحدثون عن مستقبل الفن في تطور الحضارة الحديثة حديث النبوءة ويتصورون بينه وبين العلم صراعاً لابد أن ينتهي بمصرعه . ويكفينا على أفق التقدير أن نقول إن لكل من هاتين المعرفتين شأنهما بالنسبة إلى الغاية التي تحققها ، وحسبنا أن نقرر ، على صعيد فينومينولوجي صرف أن « الموضوعية » التي تُسنَد إلى المعرفة العلمية و « الذاتية » التي تسند إلى المعرفة الفنية لا تختلف إحداهما عن الأخرى إلى الحد الذي نتوهمه . فإن موضوعية العلم تشتمل على « ذاتية »، وإن « ذاتية » الفن تشتمل على موضوعية . إن التفريق بين العلم والفن على أساس « الموضوعية » و « الذاتية » ، واعتبار الأول هو المعرفة في حين أن الثاني إضفاء للذات على الواقع الموضوعي وإدراك لهذا الواقع من خلال « ذاتية » الفنان وأنه بالتالي ليس إدراكاً صحيحاً للواقع ، إنما يقوم على تعريف ضمني للموضوعية والذاتية ، تعريف يداخله الاضطراب . فكأن القائلين بذلك التفريق يتصورون أن المعرفة العلمية تصل بنا إلى الشيء في ذاته (النومين) والحق أن هذه المعرفة لا تزيد على أن تدرك الشيء من خلال مدرك هو الإنسان . إنها تدرك الموضوع من خلال الذات . فلماذا توصف بالموضوعية معرفة ما تزال إنسانية ، في حين تجرد من هذه الموضوعية معرفة إنسانية أخرى هي التي تنتهي إليها بنا النظرة الفنية . فكما لا تتقرر « موضوعية » المعرفة العلمية من إطباق جميع الناس عليها ، كذلك لا تتقرر ذاتية المعرفة الفنية من أنها وقف على عدد من الناس هم الفنانون ، فهؤلاء الفنانون ناس ، وجميع الناس أيضاً فنانون ماداموا ينتهون إلى رؤية ما يراه الفنان إذ يستجيبون له ويفهمون عنه . وإذا كان لا يضير « موضوعية » الرؤية عامة أن يداخلها ما تفرضه طبيعة الأجهزة الحسية والمقولات العقلية على الإدراك كذلك ما ينبغي أن يضير « موضوعية » الرؤية الفنية أنها تضيف إلى أطر الحواس والعقل إطاراً آخر هو في الإدراك الفني عاطفة الفنان .

على أننا لا نحتاج إلى هذا كله من أجل أن نقرر أن الفن معرفة . ولعل من الأفضل هنا أن نصرف النظر عن فكرتي الموضوعية والذاتية معياراً ، وأن نلتمس هذا المعيار في فكرتي الواقعية واللاواقعية . وعلى هذا الأساس نستطيع أن نقول

عن المعرفة الفنية إنها معرفة واقعية ، بمقدار ما نستطيع أن نقول عن المعرفة العلمية إنها معرفة واقعية ، سواء بسواء ، على ألا نتحرى واقعية كل من هاتين المعرفتين إلا فى ميدانها ، بدون أن نخلط بين الميدانين. فالمعرفة العلمية واقعية فى ميدان ما تدرسه وهو الخصائص المشتركة بين الأشياء ، والمعرفة الفنية واقعية فى ميدان ما تدرسه وهو الصفات الخاصة بكل شىء . الأولى واقعية فى جانب من الأشياء تتناوله بالدرس هو جانب الكم ، والثانية واقعية فى جانب آخر تنصب عليه هو جانب الكيف . وإذا مضينا فى هذا التفريق إلى آخر متعلقاته كان فى وسعنا أن نقول : إن المعرفة العلمية واقعية إذ تدرس الوجه المادى من الأشياء والمعرفة الفنية واقعية إذ تدرس الوجه الروحى . وهكذا يتصالح العلم والفن على صعيد الواقعية الخاصة بكل منهما ، وهو كما رأينا صعيد افتراق لا وفاق . ولكنهما يتصالحان أيضاً على صعيد آخر من الافتراق، هو صعيد اللاواقعية ، إذ نستطيع أن نجرد العلم من صفة الواقعية متى كنا فى ميدان الفرديات، لا الكليات، فى ميدان الكيف لا الكم ، فى ميدان الروح لا المادة ، كما نستطيع أن نجرد الفن من الواقعية (اللهم إلا أن ننظر إلى المعرفة الفنية فى مرحلة امتصاصها للمعرفة العلمية) ، متى كنا فى ميدان الكليات لا الفرديات ، فى ميدان الكم لا الكيف، فى ميدان المادة لا الروح .

وعلى هذا الأساس نفسه إنما تتصالح « الاسمية » و « الواقعية » ، الأسمية التى ترى أن التصورات النوعية أو المعانى العامة ليست إلا ألفاظاً لا تقابلها وقائع ، وأن الوجود للآحاد وحدها ، و « الواقعية » التى تسند إلى الكليات وجوداً واقعياً على طريقة « المثل » الأفلاطونية ، شريطة ألا تذهب مع أفلاطون إلى إنكار وجود الآحاد ، وانتزاع صفة الواقعية عنها .

ونعود فنقرر أن المصور ، أية كانت المدرسة التى ينتمى إليها من مدارس التصوير ، إنما يكشف عن واقع ويعبر عن واقع ، إنما يزيح الستار عن هذا الواقع الذى كانت الرؤية العادية تسدل عليه قناعاً ، لأنها لا ترى من الشىء إلا ما يفيد . فأما فى التصوير الكلاسيكى فذلك الواقع هو الشىء المفرد بأشكاله وألوانه وما يترقرق فى هذه الأشكال والألوان من معنى هى صورته ، وأما فى التصوير

الحديث فهو الواقع وقد بدله الفنان تبديلا تمليه عليه ذاتيته ، فها هنا يلتقى طرفا الإدراك ، الذات والموضوع ، ومن خلال هذا الإدراك يتراءى الشيء وقد امتزج بالذات حتى لكأنهما واحد ، ولهذا الامتزاج درجات تبلغ فى نهايتها حد صهر الطبيعة فى الذات ، أو حد إضفاء الذات على الطبيعة ، فإذا نحن لا نرى فى الأثر الفنى إلا الذات ، سواء على مستوى الحالات النفسية الشعورية أو على مستوى اللا شعور .

ونحن فى جميع هذه الأحوال بصدد كشف وتعبير : كشف عن شيء لا تدركه العين العادية ، وتعبير عن هذا الشيء بالأثر الفنى ، بحيث تراه هذه العين العادية سافراً فى الأثر بعد أن كان محجوباً فى الواقع . فما يتراءى لعين الفنان هو معنى تجسد فى شيء مفرد . وهذا المعنى إنما ينفذ إليه الفنان بالتعاطف ، وقد يطل من خلاله على عمق الحياة كلها . قال بودلير : « فى بعض الحالات النفسية ، التى تكاد تكون غير طبيعية ، ينكشف عمق الحياة كلها فى مشهد من المشاهد يقع تحت البصر ، مهما يكن عادياً »[1] . وقال رودان : « ... ما من كائن حى ولا من جسم جامد ولا من سحابة فى السماء ولا من عشبة مخضوضرة فى السهل إلا وتفضى إلى الفنان بسر قوة كبيرة مختفية وراء جميع الأشياء . انظر إلى عيون آثار الفن . إن جمالها كله إنما يأتى من المعنى أو النية التى تراءت لأصحابها فى الوجود »[2] . فمتى انكشف للفنان معنى الحياة فى شيء مفرد ، ولو كان عادياً ، حاول أن يثبت رؤيته هذه ، التى قد تكون خاطفة ليراها الآخرون كما رآها ، متوسلا إلى ذلك بما حصل من أساليب التعبير وبما قد يبدعه هو منها .

فما من تصوير إلا هو تعبير عن هذا المعنى الذى أدركه الفنان متجسداً فى شيء مفرد .

« لا يكاد يوجد أى أثر فنى يستمد جماله من مجرد توازن الخطوط والألوان

(١) ذكرها موندور فى كتابه « حياة مالارميه » ، ص ٥٣٦ .

(٢) رودان ، المرجع المذكور ص ٢٤٦ .

ويتجه بتأثيره إلى العينين فحسب . إذا كان زجاج نوافذ القرن الثانى عشر والقرن الثالث عشر يفتن الأبصار بمخمل ألوانه الزرقاء العميقة وبدغدغة ألوانه البنفسجية العذبة ودفء ألوانه الحمراء القانية ، فذلك لأن جميع هذه الألوان تعبر عن الغبطة الصوفية التى كان الفنانون الخشّع فى تلك العصور يأملون الاستمتاع بها فى سماء أحلامهم . وإذا كانت بعض آنية الخزف الفارسية التى نثرت عليها قرنفلات زرقاء ضاربة إلى اخضرار آيات رائعة ، فلأن هذا الانسجام فى الألوان يحدث فى النفس ذلك التأثير الغريب الذى ينقلها إلى واد عجيب غامض من الأحلام والسحر ، لا يعرف المرء كنهه . وهكذا فإن كل رسم وكل مجموع من الألوان إنما يعبر عن معنى بدونه لا يكون ثمة جمال» [١] .

حتى زخرفة الآرابيسك التى تعمد إلى التناظر والتكرر اللذين لا وجود لهما فى الطبيعة ، إنما هى إصغاء إلى ألحان خافية فى الأشياء ثم التعبير عن ذلك بوسائل هى فى الحقيقة من وسائل الموسيقى (الإيقاع ، الجرس ، الشدة) .

وإذا كانت زخرفة الآرابيسك التقاطاً لهذه الموسيقى ثم تعبيراً عنها بالأشكال خاصة وبالألوان فى الدرجة الثانية ، فإن الفن المجرد الحديث إنما هو تعبير عن هذه الموسيقى بالألوان خاصة وبالأشكال فى الدرجة الثانية . ولا عجب والحالة هذه أن نسمع أساتذة الفن المجرد الحديث يشبهون فنهم بالموسيقى ويحدثوننا عن سمفونيات لونية .

فعبثاً يحاول بعضهم أن يزعم أن الأثر الذى ينتمى إلى الفن التجريدى لا يعبر عن شىء غير ذاته ، وأنه خال من أية دلالة أو إحالة ، أنه مطلق . فإن الفنان إذا استطاع أن يغمض عينيه عن الطبيعة ، أن « يتحرر » منها ، فإنه لا يستطيع أن يتحرر من نفسه إلا بمقدار ما يستطيع أن يسابق ظله فيسبقه . ليس عبثاً أنه اختار للوحته هذه الألوان والأشكال دون غيرها من الألوان والأشكال ، وأنه زاوج بينها هذه المزاوجة دون غيرها من المزاوجات ، فى أكثر رسومه بعداً عن الطبيعة ولو كان خطوطاً هندسية وبقعاً ملونة [٢] . ومتى وصل الفن إلى ألا يعبر عن شىء

---

(١) رودان ، المرجع المذكور ص ١٤١ – ١٤٢ .

(٢) إن أبسط العناصر البصرية وأقربها إلى الهندسة – الخط العمودى ، الخط الأفقى ، الخط الحلزونى ، الخط المنكسر – توقظ فى النفس انفعالات مبهمة وبدايات عواطف . فإذا أضيف إليها الإيقاع=

ألبتة ، متى صار فنًّا مطلقاً على حد التعبير الذى يؤثره[1] هانس سد لماير ، فقد خرج من حدود الفن . « إنك إذا لم تبحث فى الفن إلا عن الفن فلن تجد فنًّا »[2] .

وإذا كنا نرى آثاراً تخلو من التعبير ، فذلك راجع إلى ما سبق أن أشرنا إليه من أن العملية الفنية ذات مرحلتين ، الأولى هى مرحلة الإدراك الفنى والثانية هى مرحلة أداء هذا الإدراك . إن هذا التفريق بين مرحلتين فى العملية الفنية يتيح لنا فى الواقع أن نصنف الفنانين نوعاً من التصنيف من شأنه أن يفسر هذه الظاهرة ، وهى أن بعض الآثار « الفنية » يبدو أجوف لا ينساب فيه معنى . والحق أننا نستطيع على أساس ذلك التفريق أن نقسم الفنانين بنوع من القسمة إلى الطبقات التالية :

١ — فهناك أولا الفنانون الذين « يرون » ثم يظلون طول حياتهم يحاولون التعبير عن رؤيتهم فلا يظفرون به كاملا ولا قريباً من الكمال ، فآثارهم مقصرة عن رؤاهم . إن هؤلاء قد توفر لهم التعلق بالقيمة الفنية ، غير أن استعداداتهم الحسية والعقلية والحركية كانت دون ما تصبو إليه هممهم . وتاريخ الفن لا يحدثنا عن هؤلاء كثيراً ، لأن العبرة فى كتاب التاريخ بالأعمال لا بالنيات ...

٢ — وهنالك الفنانون الذين يتوافر فى آثارهم الحد الممكن من التطابق بين الرؤية والتعبير عنها . وإذا قلنا الحد الممكن ، فلأن المطابقة التامة تكاد تكون مستحيلة ، فما من ترجمة يمكن أن تقوم مقام الأصل[3] . وإنما الاعتماد

= والعلاقات بين الألوان والمقاديز والحجوم كانت تولد إيحاءات أعقد من ذلك وأغنى ، وكانت تحدث عن ضروب من رقة أو عنف ، ومن حركة أو راحة ، ومن حزن أو فرح » . راجع كريستوفلور ، « برجسون والمفهوم الصوفى للفن » فى كتابه « هنرى برجسون » ص ١٦٦ .

(١) يصنف سدلماير التصوير فى أربعة أصناف : فن تمثيل وذو دلالة ، فن تمثيل وغير ذى دلالة ، فن غير تمثيل وذو دلالة ، فن غير تمثيل وغير ذى دلالة ، وهذا الأخير هو الفن المطلق الذى ليس بفن .

سدلماير (هانس) ، « الفن المجرد والفن المطلق » ص ٧٣ — ٨٦ .

(٢) فايدله ، ذكرها سدلماير فى المرجع المذكور ، ص ٨٠ .

(٣) وهذه مأساة الفنان الذى يكاد يحس دائماً أن مخلوقه ناقص التكوين . وقد عبر جان مارى جويو عن هذه المأساة أجمل تعبير حين رثى بقصيدة إحدى قصائده . إنه بعد أن ظن أنه أودع قصيدته =

بعد ذلك على قدرة المشاهد على أن يتدارك تقصير الأثر عن الرؤية ، وذلك بالسير فى الطريق التى سار فيها المؤلف ، ولكن فى اتجاه معكوس (من التعبير إلى الرؤية لا من الرؤية إلى التعبير) . وهذا يفسر لنا ظاهرة الجهد فى التذوق نفسه ، وتفاوت المشاهدين فى قدرتهم على فهم الأثر تفاوتاً كبيراً ، لأن التذوق يشبه أن يكون إعادة خلق للأثر . كما يفسر لنا أيضاً تلك الظاهرة الثانية وهى أن الاعتراف بقيمة الأثر قد يأتى متأخراً فى الزمان عن ظهوره ، فرب فنان لا تُفهم آثاره إلا بعد حين يقصر أو يطول .

٣ — وهناك « الفنانون » الذين لا يرون شيئاً أو لا يكادون يرون شيئاً ، ولكنهم ملكوا تكنيكاً ، فآثارهم تضفو على رؤاهم إن صح التعبير ، مثلهم كمثل من يتكلم كثيراً بدون أن يقول شيئاً . إن ما أوتيه هؤلاء من حذق لهو أكبر من تعلقهم بالقيمة الفنية . وكثيراً ما تكون القيمة التى يتعلقون بها خارجة عن نطاق الفن من حيث هو فن (كالربح المادى ، أو المركز الاجتماعى . إلخ) . وفى أغلب الأحوال يكون هؤلاء الفنانون تلاميذ معلم كبير ، تلاميذ فنان أصيل ، أخذوا عنه تكنيكه ومضوا يلعبون بهذا التكنيك ما شاء لهم اللعب ، وهو لعب قد يشتمل على كثير من البراعة ، فإلى شىء من هذا صار الفن الحديث على يد تلاميذ « شطار » . وكثيراً ما يُظلم المعلم الأصيل إذ يحكم الناس عليه من خلال من يلتحقون به وينمون أنفسهم إليه . لقد كان المعلم فناناً لأنه عبر عن رؤية . أما الذين أخذوا بالموضة الفنية فليسوا فنانين . وإنما هم صناع ، لأن الرؤية ، ينبوع الفن ، قد أعوزتهم . لقد حلت الوسيلة عندهم محل الغاية . إنهم لا يشبهون حتى تلميذ الساحر لأن الفرق بين الفن والسحر أن جنىّ الفن ، وهو الرؤية ، لا يظهر لمن حفظ كلمة السر على ظهر القلب ، وإنما يظهر لمن كانت له به سابق علاقة ، لمن وصل إلى كلمة السر بجهد صداقة . ولئن كانت تتلامح فى ألاعيبهم أحياناً أطياف من الرؤية الغائبة ، إن ذلك أشبه بما ذكره بعضهم من أن آلة الكمان التى ظل

= المرثية كل ما اضطرم فى نفسه ذات مساء من عواطف ، استيقظ فى الصبح فإذا هو حين يقرؤها يحس أنها خالية من أثمن ما ظن أنه أودعه فيها ، وشعر أنه أمام ميت ، فأخذ يرثى فقيده فى كثير من الحسرة واللوعة .

يعزف عليها معلم كبير طوال حياته ، تحتفظ ، هي الخشب والأوتار ، بأنسام من روحه ، فإذا عزف عليها عازف بعده سمعنا في الأصوات التي تخرج منها شيئاً يذكرنا به . إن التكنيك الذى أتقنه هؤلاء أشبه بقارورة كانت ملأى بالعطر ثم فرغت، إلا أنها ما تزال تحتفظ بنفحات من شذى ذلك العطر . وإذا حسبنا آثارهم فناً في بعض الأحيان فبسبب هذه البقية الباقية من الرؤية في الأداة . ولعل هذا أن يفسر لنا تلك الظاهرة الأخرى التي نعرفها ، وهي أن الآثار الأخيرة التي يرسمها مصور من المصورين ليست بالضرورة خير آثاره برغم أن الفنان يكون فيها قد ملك ناصية « المهنة » وحذق أساليب الأداء حذقاً لم يتوافر له في لوحاته الأولى . وما ذلك في حقيقة الأمر إلا لأن المعنى الذى يجب التعبير عنه قد ذوى في نفس الفنان ، فكاد يختفي في الأثر وراء ركام التكنيك . ورب فنان تصير عنده الوسيلة إلى غاية ، فإذا لوحاته الأخيرة تنم عن براعة ، ولكن لا تنساب فيها روح ولا يترقرق فيها معنى ، مثله كمثل الكاتب الذى صار السجع عنده غاية ، على أنه في التعبير الأدبي وسيلة في بعض الأحيان إلى مزيد من صدق الأداء، كالقافية في الشعر سواء بسواء ، وذلك بما يحقق في العبارة من تأرجح موقع يعكس حركة الفكر التي تحملها على جناحها الجملة .

إن الفنان الحق ، الفنان الذى تحتفظ آثاره بنبض الحياة هو الذى لا تغفله الوسيلة عن الغاية ، بل يظل على صلة بينبوع الإلهام ، فما تأتي آثاره الأخيرة جافة يابسة، بل تحافظ على نضارة الرؤية الأولى وخضرتها « إن الرسام يرسم برأسه لا بيديه » كذلك قال ميشيل آنجلو . وإنما ينبغي أن نفهم « الرأس » على أنه الرأس والقلب جميعاً ، بل على أنه الشخصية كلها ، فإذا استأثرت اليد بالرسم لم يكن الفن فناً بل « شطارة ». قال رودان: « إننا نعجب برسم رافائيل، ونحن على حق في هذا الإعجاب . غير أن الشيء الذى يجب أن نعجب به ليس هو هذا الرسم ذاته . يجب ألا نعجب برسم رافائيل لهذه الخطوط المتوازنة في براعة وإحكام ، وإنما يجب أن نحبه لما يعبر عنه ويدل عليه . إن كل ميزة هذا الرسم هو هذا الهدوء الرائع في النفس التي ترى بعيني رافائيل وتعبر بيده ... هو هذا الحب الذى يبدو أنه يفيض من قلبه على الطبيعة كلها . وأولئك الذين حاولوا أن يستعيروا من هذا

المعلم إيقاعات خطوطه وحركات شخوصه ، بدون أن يكون فى قلوبهم ذلك الحب ، لم يعطونا إلا تقليدات لا نكهة لها ولا مذاق »[١] .

ولعل ما مر يفسر لنا ظاهرة أخرى فى تاريخ الفن ، هى هذه الحاجة المستمرة إلى تجديد أساليب التعبير . ذلك أن القطيعة التى تقوم بين المعنى والتكنيك خلال فترة ما ، تجعل لأساليب التكنيك سمكاً ، فإذا هى موجودات قائمة بذاتها بصرف النظر عما وجدت لتوحى به وترمز إليه وتشف عنه ، فلابد عندئذ من خلق أساليب أخرى تكون أقرب إلى ينبوع الإلهام وأدل عليه . إن شأن أداة التعبير هو فى بعض الأحيان كشأن اللفظة التى جف معناها من كثرة ما رددتها الألسن دون أن تحيل إلى الواقع الحى الزاخر الذى وجدت لتحيل إليه . فأين فى عبارة الفتى الرقيع الذى يغازل صاحبته على رصيف الشارع قائلا : « أعبدك » ، معنى العبادة الزاخر بأعمق مشاعر الخشوع ؟ فكما يحتاج الشاعر دائماً إلى أن يستبدل بالألفاظ التى بليت ألفاظاً أخرى ليعبر عما يريد التعبير عنه ، أو كما يزاوج بين الألفاظ مزاوجات جديدة تخرج منها بالاحتكاك الشرارة التى نرى على وهجها المعانى الفجرية ، كذلك يحتاج المصور دائماً إلى تجديد أساليب التكنيك التى أصبحت من كثرة سوء استعمالها موجودات قائمة فى ذاتها انحلت بنوع من الطلاق الصلة التى كانت تصلها بعلة وجودها .

٤ — وأخيراً ، نستطيع أن نتصور ، مثالياً أو نظرياً ، على أساس ذلك التفريق بين مرحلتى الرؤية والتعبير ، وجود « فنانين » يرون ثم لا يعبرون ، فنانين يقفون من الأشياء والحوادث وأنفسهم موقف الفنان الذى يتأملها لذاتها ويتحد بها وينفذ إلى سرها ويرى فرديتها الأصيلة ولكنه لا ينهد من ذلك إلى التعبير عن إدراكه فى أثر فنى يخلقه ، سواء أكان ذلك لشعوره بأن كل تعبير هو ترجمة أى خيانة للأصل ، وبأن الصمت هو الموقف الوحيد الأمين ، أم كان ذلك لعجز عن التعبير راجع إلى نقص فردى فى القابليات الخاصة ، أو إلى نقص اجتماعى فى نمو أساليب التكنيك أو إلى سبب آخر . نستطيع إذن أن نتصور ، مثالياً أو نظرياً ، وجود هذه الطبقة الرابعة من الفنانين . ولكن يحق لنا أن

---

(١) رودان ، المصدر المذكور ، ص ١٣٨ .

نتساءل : هل هؤلاء فنانون حقاً ؟ إننا إذا لم نسلم بأن كل رؤية فنية تشتمل على نداء يحفز إلى التعبير ، بل يلزم بالتطلع إليه والسير فى طريقه، فلا أقل من أن نقول إن هؤلاء أنصاف فنانين ، فما يجوز أن يطلق عليهم اسم الفنانين ، هذا الاسم الذى يجب أن يخص به أولئك الذين يخلقون آثاراً فنية ، فقوام الفنان هو الرؤية والخلق معاً ، الرؤية والخلق مجتمعين ، ولا سبيل إلى تصديق دعوى الرؤية إلا بالأثر الفنى المفصح عنها .

والحق أن كل رؤية فنية تشتمل على نداء يحفز إلى التعبير ، تشتمل على نداء يحفز إلى خلق الأثر الفنى المعبر عن الرؤية . وإلى هذا يشير جاك ماريتان[١] بمصطلحات مختلفة حين يقول : « إن العقل الذى فينا يحاول أن يولّد . إنه شديد الشوق إلى أن ينتج ، لا الكلمة الداخلية أو التصور الذى يبقى فينا فحسب ، بل كذلك عملا مادياً روحياً فى آن واحد، عملا مثلنا ، يسرى فيه شىء من روحنا. إن العقل ، بما يملك من غزارة طبيعية ، يميل إلى أن يعبر فى الخارج ، إلى أن يغنى جهاراً ، إلى أن يتجلى فى أثر فنى .. إن العقل ، حين يُترك على حريته التى تتصف بها طبيعته الروحية ، يحاول أن يولد أشياء جميلة »[٢] . إن الفنان الذى يعانى تجربة الرؤية لابد أن يحاول التعبير عن هذه الرؤية، وما لم يحاول الخلق الفنى فإنه لا يمكن أن يعد فناناً . ولعل جانب الخلق من العملية الفنية ، أن يكون أخص بالفن من جانبها التأملى . ومن أجل هذا رأينا بعضهم لا ينظر إلى الفن إلا من حيث هو إنتاج ، غافلا عن تلك المرحلة الأولى من مرحلتى العملية الفنية ، أعنى الرؤية . وكل النقد الذى وجهه ريمون بايير إلى الاستطيقا البرجسونية ينحصر فى أنها لم تعن بجانب الخلق الذى هو بعينه الفن ، وإنما اتجهت باهتمامها إلى الحدس وحده الذى هو أحق بالإغفال من حيث إن الفن خلق أولا وقبل كل شىء . والواقع أنه إذا كانت استطيقا برجسون جديرة بالنقد من ناحية أنها ، وهى فلسفة الخلق والإبداع ، لم تول جانب الإنتاج فى الفن ما ينبغى له من اهتمام ، فإن استطيقا بايير أجدر بالنقد لأنها تكاد لا ترى بل هى لا ترى فى الفن إلا جانب الإنتاج ،

---

(١) ماريتان ، « الحدس الخالق فى الفن والشعر » ، ص ٥٥ .

(٢) ماريتان ، المصدر المذكور ، ص ٥٥ .

وتغفل عن جانب الرؤية أو التأمل أو الحدس الفنى[١] . إن الفن هو التأمل والخلق معاً ، هو الرؤية والتعبير معاً ، فى مصطلح النظرة التى نأخذ بها ، وإغفال جانب الرؤية فى العملية الفنية هو الذى يصير بالفن إلى صنعة أو مهنة أو حرفة . صحيح أن الفنان صانع ولكنه أيضاً متأمل . إن الصنعة هى أداته التى يستعملها فى التعبير ، ومتى صارت الأداة غاية لا وسيلة وصلنا إلى « الخلق » الذى ليس هو الخلق الفنى ، وصلنا إلى الإنتاج الذى يمكن أن يوصف بأنه إنتاج الحرفة لا إبداع الفن . « إن الفن لن يكون خالقاً — لن يكون على حد تعبير دانتى حفيد الله (لأن الفن الإنسانى لا يمكن إلا أن يكمل العمل الإلهى الذى أبدع الوجود) ، إلا بالأمانة المطلقة لينابيعه التى هى تأمل وخلق فى آن واحد . فلا يمكن أن يستيقظ الينبوع الخالق فى الفنان ما لم يعان الفنان تجربة تأملية . إن كل شىء رهن بغزارة داخلية هى تجربة حية . إن الخلق تسبقه مرحلة معاناة »[٢] .

فعلى ذلك الأساس من التفريق فى العملية الفنية بين مرحلتين اثنتين هما مرحلة الرؤية ومرحلة التعبير رأينا إذن كيف يفسر عدد من الظاهرات وكيف يحل عدد من المشكلات ، واستبان لنا ما تتصف به بعض الفعاليات « الفنية » من انحراف عن غاية الفن ، أو من خروج عن نطاق الفن أصلاً ، من حيث إن الفن كشف عن واقع وتثبيت لهذا الكشف فى أثر فنى يتراءى فيه الواقع سافراً بعد أن كان محجباً .

وقد رأينا كيف تستوى فى تحقيق هذه الغاية جميع ضروب الفن التشكيلى فما يصدق على مرحلة من مراحل فن التصوير أو على مدرسة من مدارسه من أن الأثر الفنى يزيح الستار عن واقع ، يصدق على سائر مراحله وعلى سائر مدارسه . ونضيف الآن إلى هذا أنه يصدق كذلك على سائر الفنون . فلئن كان التصوير رؤية فتعبيراً ، إن الموسيقى كذلك إدراك فتعبير . ولكن بينما يتجه المصور أو يتجه بعض المصورين إلى مشاهدة الواقع الخارجى مفردات تشتمل على معان تدركها عين

---

(١) راجع مقالة السيدة جروزون « جدة الاستطيقا البرجسونية إلى الآن » فى كتاب « نحن وبرجسون » ، ص ١٠٧ — ١١٠ .

(٢) ماريتان ، المصدر المذكور ، ص ٥٥ .

الفنان، وبينما يتجه آخرون إلى اتخاذ الواقع الخارجى وسيلة للتعبير عن واقع داخلى، شعورى أو لا شعورى، يتجه الموسيقى رأساً إلى الحالة النفسية يلتقط ألحانها ثم يعبر عنها . ولعل قدرة الموسيقى على التعبير عن الحالة النفسية تكون أقوى من قدرة أى فن من الفنون على ذلك ، لأن الإصغاء إلى أنغام هذه الحالة النفسية يتم بلا وسيط من أشكال أو ألفاظ لها وظائفها فى غير مجال هذه العملية الفنية ، كما أن التعبير عن أنغام هذه الحياة النفسية يتم أيضاً بلا وسيط من أشكال أو ألفاظ لها وظائفها فى غير مجال هذه العملية الفنية . إن الإدراك والتعبير يتمان فى الموسيقى على نحو أكثر مباشرة منه فى التصوير والشعر مثلاً . إن « الأذن » التى تسمع ألحان النفس أبرأ من الموقف العملى وأدواته من العين التى ترى الأشياء التى قد تكون نافعة ، وإن النغمات التى تعكس هذه الألحان أبرأ من الموقف العملى من الألفاظ التى تترجم فى الحياة الاجتماعية عن حاجات . قال فيزر : « إن الموسيقى تقابل أخفى نداء فى أنفسنا . إنها الاهتزاز الأصفى الذى لا يستطيع أن يدركه أى طراز من طرز التعبير . فالموسيقى يدرك مباشرة لحن حياتنا الداخلية . وما من حجاب يقوم بين إيقاع الموسيقى وميلوديا النفس . . صحيح أن الشاعر يستهدف نفس الغاية التى يستهدفها الموسيقى، فهو بدلاً من أن ينظر إلى العالم الخارجى كالمصور[١]، ينظر إلى العالم الداخلى كالموسيقى ، ويحاول أن يدرك فيه انسجاماً قوياً . ولكن الفرق بين الشاعر والموسيقى أن اللحن وحركة النفس هما فى الموسيقى شىء واحد . إذ الموسيقى تقبض على لحن النفس رأساً ، فى حين أن الأداة التى يستعملها الشاعر جافية . . إن هذه الأداة ، اللفظية ، وهى رمز اجتماعى نفعى اصطلاحى ، غير قادرة على أن تعكس الحياة الداخلية»[٢] . فالموسيقى تعكس أنغام الحياة النفسية . وقديماً قال فاجنر : « الصوت أداة القلب ، والموسيقى لغته الفنية الواعية » . وليس يدحض ذلك أن يقال إن الموسيقى لا تستطيع أن تصور ، وأن ما يسمى بالموسيقى

---

(١) واضح أن المؤلف يمثل فى ذهنه هنا نوعاً بعينه من أنواع التصوير .

(٢) فيزر ، « الرمزية الأدبية » . يجب أن نشير فى هذا المجال إلى أن فيزر بصدد الدفاع عن الشعر الرمزى الذى يحل الموسيقى فى القريض منزلة خاصة تجعله أقدر على التعبير عن الحالات النفسية فكلما ترقرقت فى الشعر موسيقى كان أقدر على تبليغ ما بالنفس من عواطف لا تبلغها صافية إلا الموسيقى .

التصويرية وهم باطل ، فإن الموسيقى إن كانت لا تمثل شيئاً خارج الإنسان ، فإنها تمثل داخل الإنسان . ونحسب أن ثورة هانسليك[1] على قول القائلين بأن الموسيقى تعبر عن مضمون عاطفى إنما كانت فى الدرجة الأولى رداً عنيفاً على ما وقع فى الوهم من أن الموسيقى تصور شخصيات ومناظر طبيعية ، فلم يكتف هانسليك بتجريد الموسيقى من قدرتها على ذلك بل ذهب أيضاً إلى أن الموسيقى عاجزة عجزاً مطلقاً — سواء أكانت غناء أم عزفاً — عن التعبير رأساً عن أى مضمون عاطفى كائناً ما كان ، عاجزة عن هذا التعبير ليس فقط بالنسبة إلى هوى كالحب يتضمن تصورات معينة (صورة المحبوب والعوائق التى تحول دونه وألوان الفرح أو الخيبة التى يتوقعها المحب) ، بل أيضاً بالنسبة إلى عواطف أولية هى نسيج حياتنا النفسية ، كالفرح والألم فهو يقول إن الموسيقى لا تعبر مباشرة إلا عن نفسها ، لا تعبر إلا عن جمالها الخاص بها ، إنها تعبر عن مضمون ليس مستمداً من أى نطاق من الوجود غير نطاق الأصوات نفسها ، فما بين هذه الأصوات من أنساب متجاذبة ، وتعارض وتنافر ، ما بينها من تعانق وطلاق ، من صراع وتصالح ، من صعود وهبوط ، من هروب ووقوف ، من أضواء تنيرها وظلمات تلفها تبعاً لانتقالها من نبرة إلى نبرة ومن آلة إلى آلة ، ذلك هو ما تعبر عنه الموسيقى مباشرة ، ولا شيء غير ذلك . هذا ما ذهب إليه هانسليك . ونحسب أنه صادق إذا أدخلنا فى قولنا «المضمون» معنى صور بصرية أو حتى حالات نفسية مرتبطة ارتباطاً تفصيلياً بأحداث خارجية بعينها ، فالموسيقى بهذا المعنى لكلمة المضمون لا تعبر ، وأكبر دليل على ذلك أن القطعة الموسيقية الواحدة لا يتخيل وراءها عدد من المستمعين صوراً بصرية واحدة ، بل ولا حالات نفسية معينة مرتبطة بأحداث خارجية معينة ، أما إذا فهمنا المضمون بأنه « حركة » الحياة النفسية ذاتها ، إذا فهمناه بأنه موسيقى الحياة الداخلية ، كانت الموسيقى هى حقاً أنقى تعبير عن هذا « المضمون » النفسى . لقد أجرى باش الفيلسوف الموسيقى تجربة على طلابه بالسوربون ، فكان يعزف بنفسه أو يعزف أحد العازفين قطعة موسيقية ، ويسأل الطلاب أن يصفوا ما يشعرون به وصفاً أميناً ، فلما جاءت أوصافهم مختلفة بل متعارضة كاد يخرج

---

(١) هانسليك « فى الجمال الموسيقى » .

من هذه التجربة إلى أن الموسيقى عاجزة عن التعبير عن العاطفة ولكنه استدرك قائلاً : « إذا كانت الموسيقى لا تستطيع أن تعبر عن مضمون العواطف ، فإنها تستطيع أن تعكس حركة هذه العواطف عكساً أميناً » . ذلك أنه تساءل : لو كان عالم الأصوات مستقلاً عن عالم العاطفة ، فكيف نفسر أن نقطة البداية عند المؤلف الموسيقى هى دائماً حالة نفسية ، وأن الموسيقى التى يضعها هذا المؤلف توقظ فى نفس المستمع عواطف ؟ وأجاب عن هذا السؤال بأن ربط بين العالمين ، عالم الأصوات وعالم النفس ، على النحو التالى : إن كل تبدل من تبدلات الصوت (فى الارتفاع والشدة والإيقاع والجرس) « يؤثر فى حساسيتنا تأثيراً خاصاً لا تعليل له ، فنحن هنا إزاء ظواهر أولية نجهل سببها ، فاستجابة عاطفتنا لهذا الصوت وهذا الجرس وهذه النبرة الكبرى أو الصغرى تظل سراً كسر استجابتنا لهذا اللون أو ذاك من الألوان، ولهذه المزاوجة أو تلك من المزاوجات بين الألوان . فالإحساس والترجع الانفعالى للإحساس ما يزالان إلى الآن لغزاً لم يحل . غير أن الأمر الذى ليس باللغز هو استجابة عاطفتنا لحركة الأصوات ، لاتجاه هذه الحركة وسعتها . ذلك أن عاطفتنا لا تسكن هى الأخرى أبداً ، وإنما هى فى صيرورة متصلة وحركة دائمة كهذه الأصوات سواء بسواء . فشعورنا ما ينفك تتعاقب فيه إحساسات وتأثرات وعواطف ، ونحن ننتقل فى غير انقطاع من الراحة إلى الانزعاج ومن التوتر إلى الاسترخاء ومن التنبه إلى الهبوط . تحولوا بأبصاركم لحظة عن الحياة الخارجية ، واغمسوا نظراتكم فى أنفسكم ، تشهدوا هذا التأرجح الذى لا ينقطع ، هذا السيلان ، هذا الترقرق فى حالاتكم النفسية . وهذه الحالات النفسية تتجاذب وتتدافع هى الأخرى ، وتلتئم وتنفصل ، وتتعانق وتهتاج ، وتتصادم وتتباعد . . . أفليس طبيعياً إذن ، والحال على ما ذكرنا من تشابه بين عالم الأصوات وطبيعتنا العميقة ، أن تكون حركة الأصوات ترجماناً لحركة النفس . إننا نتوحد من تلقاء أنفسنا ، على نحو لا يقاوم ، مع هذه الأصوات التى تخطر أمامنا ، نصعد معها ونهبط ، ونكبر ونصغر ، ونتسع ونضيق . إن ذلك الصوت الذى يظل معلقاً وهو ينشر قلبه الرنان لهو نفسنا وهى تحلق . إن ذلك الصوت الذى يتحفز ويصعد لهو نفسنا وهى تثب . إن ذلك الصوت الذى يهبط لهو نفسنا وهى تهوى إلى القاع . إن هذه

الأصوات التى تتلاحق عجلى لهى حالاتنا النفسية وهى تتلاحق سريعة . إن هذه الأصوات التى تتلبث لهى حالاتنا النفسية وهى تسكن . إن هذه الأصوات التى تسير سيراً متقطعاً لهى حالاتنا النفسية وهى تصطدم بحاجز »[١] .

وهكذا ينتهى باش إلى القول بأن الحالات النفسية التى تستطيع أن تعبر عنها الموسيقى إنما « هى الاضطراب والهدوء والتردد والارتعاش والاختلاج والوثوب والانطواء والتوتر والاسترخاء » . ثم هو يخطو خطوة ثانية فيرى أن هذه الحالات النفسية التى هى عوامل محركة ترتبط بحالات نفسية أخرى أكثر منها تعيناً وتحدداً ، « فالاضطراب يرتبط به القلق والسكون يرتبط به الهدوء الفرح ، والوثوب يرتبط به التطلع والتشوف ، والانطواء يرتبط به الحياء ، والتوتر ترتبط به إرادة الحياة والفرحة الكبرى ، والاسترخاء ترتبط به الكآبة » ، فالموسيقى إذن تعبر أيضاً عن هذه الحالات النفسية المتخصصة ، فيما يقول باش . ونحسب أن باش لم يكن فى حاجة إلى هذه الخطوة الثانية ليقرر أن الموسيقى تعبر عن العواطف . وكان حسبه أن يؤكد أن الموسيقى تعبر عن تلك الحالات النفسية الأولى التى هى جوهر الحياة النفسية أو هى نسيجها . ألا يحس كل منا أنه يخون فى بعض الأحيان الحالة النفسية التى يعانيها حين يطلق عليها اسم القلق أو الفرح أو التشوف إلى آخر ما هنالك من تسميات من هذا القبيل ؟ ألا يحس كل منا فى بعض الأحوال أن الحالة النفسية التى يعانيها هى أكثر رهافة وأشد تهرباً من أن تدخل فى قالب اسم بعينه ؟ وهل ترتبط حالاتنا النفسية دائماً بموضوع معين تنصب عليه ؟ ألا تنبثق فى كثير من الأحيان من تلقاء نفسها بدون أن يكون لها أية صلة ظاهرة بأى حدث من الأحداث ؟ أليس ما نحاوله أحياناً من ردها إلى موضوع معين ، مجرد تسويغ لها ، مجرد جهد نبذله من أجل فهمها بتطويقها وتعليلها وتسميتها رجاء السيطرة عليها ؟ فلو كنا أوفياء لها أمينين عليها ، أفكنا نحاول هذه المحاولة ؟ إن الحالة النفسية التى تعبر عنها الموسيقى ليست هى الحالة التى يمكن تسميتها ، وإنما هى الحالة التى تند عن محاولة التسمية لأنها ليست بذات موضوع محدد ، ولذلك كانت الألفاظ عاجزة عن التعبير عنها ، وكانت الموسيقى وحدها قادرة على نقضها ، لأنها هى نفسها حركة شبيهة

---

(١) فكتور باش ، المرجع السابق ، ص ٧٣ — ٧٤ .

بحركة الأصوات فى الموسيقى . ذلك هو المضمون الذى تعبر عنه الموسيقى . وعن هذا إنما قال برجسون : « وثمة فنانون آخرون يوغلون أعمق من هذا أيضاً ، فيدركون وراء هذه الأفراح والأحزان التى يمكن أن يعبر عنها بألفاظ إذا لم يكن من ذلك بد ، يدركون شيئاً لا يمت إلى الكلام بصلة : يدركون من أنفاس الحياة أنغاماً هى أعمق فى الإنسان من أعمق عواطفه ، لأنها القانون الحي ، المختلف باختلاف الشخص ، لخموده وحماسته ، وحسراته وآلامه ، يستخرجون هذه الموسيقى ويقوونها ثم يفرضونها على انتباهنا ، ويجعلوننا ندخل أنفسنا فيها على غير إرادة منا ، كما يندفع المارة إلى رقص »[1] .

وليس عبثاً أن ربط برجسون بين الموسيقى والرقص . إن الرقص يعبر عن حالات نفسية هو الآخر ، ولكن أداته ليست هى الأصوات بل حركات الجسم . « إن أيديهن لتتكلم ، وإن أقدامهن ليبدو أنها تكتب . . » . هذا ما قاله بول فاليرى عن الراقصات فى كتابه « النفس والرقص » بعد أن هتف يقول : « لله در الراقصات المضيئات . . يا لرقصهن من نفاذ خفيف حتى تنفذه أكمل الأفكار » . والحق أن الرقص موسيقى أنغامها حركات يقوم بها الجسم ، فكل رقص إنما هو موسيقى ، ولعلنا نستطيع أن نقول إن كل موسيقى هى رقص ، هى رقص فى النفس أولاً ، وفى النغمات بعد ذلك . وهذا ما يعبر عنه فاليرى تعبيراً شعرياً مجنحاً حين

---

(١) هنرى برجسون ، « الضحك » ، ترجمة سامى الدروبى وعبد الله عبد الدائم ، دار الكاتب المصرى ، القاهرة ١٩٤٧ ، ص ١٠٦ . وقد بين ميشيل بوتور فى مقالة نشرت فى عدد يناير سنة ١٩٦٠ من مجلة « Esprit » بعنوان « الموسيقى فن واقعى » ، كيف أن تجريد الموسيقى من القدرة على التعبير عن الواقع إنما يرجع إلى مفهوم خاص عن هذا الواقع أظهرت الفينومينولوجيا خطأه ، فهو يقول : « إن هذا المفهوم الذى يجعل الموسيقى غير قابلة لأن تشرح (. . . .) يستند إلى توحيد مطلق بين الواقع والمرئى ، كأن الإنسان ليس له حاسة أخرى غير البصر (. . . .) . وواضح أننا متى سلمنا بأن الأصوات جزء من الواقع فهمنا على الفور أن الموسيقى يمكن أن تكون واقعية » . (المرجع المذكور ص ١٣٩) . وقد أوضح بوتور فى هذه الدراسة كيف أن الموسيقى الحديثة نفسها تشتمل على معنى ودلالة وتصوير ، برغم أن بعض أقطاب هذه الموسيقى ينكرون عليها ذلك ، وكيف أن قول سترافنسكى عن الموسيقى بأنها « عاجزة بطبيعتها عن أن تعبر عن شىء » هو قول تكذبه موسيقى سترافنسكى نفسها . ومن أسباب الوقوع فى هذا الخطأ عند بوتور أن الناس يظنون أنه لكى نستطيع القول بأن الموسيقى تعبر لا بد من إمكان ترجمة الأثر الموسيقى إلى لغة الكلام ، كلمة بكلمة ، أو نغمة بكلمة . وهذا مستحيل طبعاً ، فحتى الترجمة من لغة إلى لغة يستحيل أن تتم كلمة بكلمة .

يقول عن إحدى الراقصات : « لو أغمضت عيني لظللت أراها بسمعي فأنا أتبعها وأهتدى إليها ولا تغيب عني أبداً . ولو أصممت أذنى ونظرت إليها لاستحال على من فرط ماهى إيقاع وموسيقى إلا أن أسمع القيثارات» . لقد عقب جى دو بورتاليس [١] على كلمات فاليرى بقوله : « . . . لقد أشار بول فاليرى ، منذ الصفحات الأولى من كتابه "النفس والرقص" إلى أمرين : أولهما أن كل رقص موسيقى . . والثانى أن كل موسيقى وبالتالى كل رقص إنما هو انعكاس للنفس » . وهو يضيف إلى ذلك قوله : « من أجل هذا كان لكل منا رقصه ، وكان كل منا موسيقى ذاته ، وكان كل منا يعبر بحركته الخاصة عن لحنه الخاص . والحياة هى بهذا المعنى رقص . هى سمفونية نحن جوقتها وآلاتها وراقصوها» ويستعرض بورتاليس تاريخ الرقص فيذكر أن الرقص من أوائل الفنون التى ظهرت ، لأنه لا يقتضى من الدراسة ما تقتضيه العمارة أو الشعر مثلاً ، برغم أنه يتطلب استعمالاً لما نملكه من قوى الرؤية لا يقل رهافة عما تتطلبه العمارة ويتطلبه الشعر من مثل ذلك . فمن أجل هذا عبر فن الرقص عن نفسه أولاً بما يمكن أن نسميه الحركة الهندسية ، وهذا هو الرقص المعبر عن فكرة (رقص الهند ومصر القديمة) ، ثم أراد الإنسان أن يعبر بجسمه عن انفعالاته ، فخلق لذلك الرقص التراچيدى (المسرح اليونانى) ؛ وأخيراً حين اكتشف الموسيقى أطلق العنان لإحساساته وفرحه ومخاوفه وأهوائه التى لا حصر لألوانها ودرجاتها ، وابتدع الرقص الذى نعرفه على اختلاف أنواعه من أوبرا موسيقى القاعة إلى الباليه ، من سلوى موتسارت إلى مازوركا شوپان ، من إيزادورا دنكان إلى لوى فولر ، من الباليه الروسى إلى صامتات كورت فايل ، من شاركوف إلى أرخنتينا . فهذه الأنواع كلها من الرقص إنما هى تعبير ملون حى عن العواطف الإنسانية التى يستمع الراقص إلى أنغامها فى داخله ، ثم ينفضها أنغاماً ذات شكل آخر بحركات جسمه .

إن الرقص الحديث يحاول ، كالموسيقى التى تهجر تمثيل حكايات أدبية أو تاريخية ، أن يعبر عن انفعالات ، عن حركات فى النفس يغنيها الجسم بالإيقاع . إن مطمح الرقص الحديث هو أن يجعل الجسم يشف عن الروح ، هو

---

(١) بورتاليس ، « عبقرية الرقص » ، ص ٤٤ — ٤٦ .

أن يجعل الجسم من فرط تساوق حركاته مع حركات موسيقى الروح ، كأنه هو الروح . وما أصدق قول الراقصة إيزادورا دنكان : « المشهد هو أنا . . . لا تقولوا هو حالة نفسية . . . بل قولوا هو حركة نفس ، اندفاعة نفس ، انفجارة نفس ، إنني أرقص حركات روحي . . . » .

* * *

وبعد ، فقد وقفنا وقفة قد تكون طويلة على الفنون عامة ، لنبين كيف أن الفن كشفٌ أولاً (أو إزاحه ستار) وتعبير عن هذا الكشف بالأثر الفني ، مع أن الغاية التي نهدف إليها في هذا البحث هي بيان هذه الحقيقة لا بالنسبة إلى الفنون عامة ، بل بالنسبة إلى الأدب من بين هذه الفنون . غير أن لهذه الوقفة ما يسوّغها في وحدة الغاية التي تحققها الفنون على اختلافها . وهذا ما سيتضح لنا بعد قليل .

لقد أوضحنا فيما سبق أن الحياة تفرض علينا ألا نرى من الأشياء ومن الحوادث ومن أنفسنا إلا العناصر المشتركة بين الآحاد ، وذلك بغية تسهيل التعامل معها والتأثير فيها وتسخيرها لإرضاء حاجات الحياة ، أما فرديتها فتغيم في إدراكنا ، ومن الخير أن تغيم ، وأوضحنا أن العلم أيضاً — وهو سليل العمل — إنما هو بناء عقلي نفرضه على الأشياء اللامنتهية فنجعلها منتهية ، ونتمكن بذلك من الإحاطة بها وتطويقها وفهمها على النحو الذي يسهل لنا السيطرة على الطبيعة والانتفاع بها في تحقيق مآربنا . وأوضحنا كيف أن كلاً من الإدراك العادي والمعرفة العلمية يسدلان بذلك على المفردات حجاباً ، فما نرى كلا منها كما هو بكل غناه وتنوعه وتفرده وأصالته ، وإنما نكتفي منه بالفكرة العامة التي تربط بينه وبين غيره بصفات مشتركة . وأوضحنا كيف أن الفنان هو ذلك الذي يتأمل الشيء المفرد في ذاته ولذاته ، بغض النظر عن المنفعة التي تجنى منه ، وأنه بهذا يدرك هذا الشيء كما هو ، في فرديته ، فيما يجعله هو إياه ، وأنه بالأثر الفني الذي يخلقه يقدم لنا هذا الشيء وقد انزاح عنه الستار فنراه كما رآه سافراً غير محجوب . فهذه هي وظيفة الفن : معرفة الشيء المفرد ، والتعبير عنه . وهذا نفسه هو ما يميز الفن عن العلم ، فالعلم علم بالكليات ، والفن علم بالأفراد إن صح التعبير . وذلك يصدق على سائر الفنون ، فموضوع الإدراك الفني والتعبير الفني إنما هو دائماً شيء مفرد : هو في

التصوير الكلاسيكي شيء من أشياء الطبيعة تدركه عين الفنان إدراكاً يخالطه قليل من عاطفته ، وهو في التصوير الحديث حالة من الحالات النفسية يدركها الفنان في ذات نفسه ، ثم يعبر عنها إما بواسطة أشياء الطبيعة التي يبدلها قليلاً أو كثيراً ، إما بالمزاوجة بين أشكال وألوان لا تكاد تمت إلى الطبيعة بصلة ، وإنما هي توحي بتلك الحالة النفسية الفردة إيحاء مباشراً ، لما فيها من تناغم لوني أو شكلي يقابل ما يحسه الفنان في ذات نفسه ، وهو — أي موضوع الإدراك الفني والتعبير الفني — هو في الموسيقى أيضاً حالة نفسية عاشها الفنان وأصغى إليها والتقط أنغامها ثم عبر عنها بأثره الموسيقي . وكذلك سائر الفنون . قال برجسون : « . . . إن الفن يستهدف "الفردي" أبداً . فما يثبته المصور على لوحته هو ما رآه في موضع ما ، في ذات يوم ، في ذات ساعة ، مصطبغاً بألوان لن تُرى ثانية أبداً . وما يغنيه الشاعر هو حالة نفسية كانت حالته ، حالته وحده ، ولن تكون يوماً أبداً . وما يعرضه لنا مؤلف الدرامة هو جريان نفسي ونسيج حي من العواطف والحوادث ، أي شيء عرض مرة ولن يتكرر . وعبثاً نسمي هذه العواطف بأسماء عامة ، فإنها لن تكون هي ذاتها في نفسين . إنها فردية . وهي بهذا خاصة تنتسب إلى الفن ، لأن العموميات والرموز ، وحتى النماذج إذا شئت ، هي العملة الدارجة في إدراكنا اليومي »[١] .

وإذن كان لوقفتنا على الفنون عامة ما يسوّغها ، فما يصدق على فن يصدق على سائر الفنون من ناحية وظيفة الفن ، إن الفنون ظاهرة واحدة في الحياة الإنسانية . وإذا كان ضرورياً ما يريده الأستاذ جلسون من أن نفرد لكل فن من الفنون استطيقا خاصة به[٢] ، فالنظرة العامة إلى الفنون لا تحول دون العودة إلى كل فن منها لدراسته على حدة ، لا سيما حين تكون الاستطيقا العامة ثمرة لتصفح الفنون واحداً واحداً على طريقة الاستقراء ، لا مذهباً ظنياً يوضع أولاً ثم تبحث له عن أدلة تدعمه من هنا ومن هناك . ولا شك أن استطيقا فن من الفنون قد تكون تمهيداً مفيداً لدراسة فن آخر . إن التقابل بين الفنون أصبح حقيقة لا جدال فيها . وليس عبثاً أن جعل سوريو هذا التقابل عنواناً لكتابه « La correspondance des arts » ، وأن

---

(١) برجسون ، « الضحك » ، الترجمة العربية ، ص ١٠٩ .

(٢) جلسون ، « ديالكتيك صورة الوجه » ، ص ٣٢ .

قال هويج : « الفنون كلها فروع شجرة واحدة » . والحق أن الفنانين ، أن كبار الفنانين ، إنما يشتركون فى صفة عامة بينهم ، هو إن إبداعهم يصعد إلى الينابيع ، يصعد إلى الواقع الذى تحجبه عنها ضرورات التعامل فى الحياة مع رموز ، سواء أكان هذا الواقع هو الطبيعة أم الذات أم ثمرة التفاعل بين الطبيعة والذات . وليس قول هورتيك: « إن الفن التشكيلى والأدب يلتقيان فى مناسبات كثيرة ، برغم كل ما يفصل بينهما ، ذلك لأن موضوع هذين الفنين كليهما إنما هو الإنسان ، فمعرفة الإنسان ، معرفة حقيقة الإنسان ، الجسمية والنفسية ، هى الغاية التى يهدف إليها الروائى ويهدف إليها المثال على حد سواء[1] » ، ليس هذا القول إلا جزءاً من حقيقة أعم منه وأشمل .

ولعل جاك ماريتان لم يخطئ حين حدثنا فى كتابه « الحدس المبدع فى الفن والشعر » عن شيء أسماه الروح الشعرية ووصفه بأنه يترقرق فى جميع الفنون : « الشعر لا يعنى فناً معيناً من فنون الكلام فحسب ، وإنما هو الروح التى تنساب انسياباً خفياً فى جميع الفنون ، ولذلك رأينا الناقد الفنى الكبير ستانسلاس فوميه يضع هذا العنوان " الشعر من خلال الفنون " لكتاب يضم مجموعة من الدراسات عن رسامين ونحاتين وموسيقيين وأدباء . ففى كل خالق حقاً يوجد شاعر تفتننا آثاره بمعناها الشعرى »[2] .

ولعل أفلاطون كان أيضاً على حق حين أطلق على الفن اسم الموسيقى ، وجعل الموسيقى لا تعنى الموسيقى فحسب بل كل نوع من أنواع الفنون التى تستلهم ربات الشعر (Muse ومنها كلمة Mousiké اليونانية) . بل لعلنا نستطيع أن نتساءل مع سوريو : هل بين الفنون تخوم قاطعة[3] ؟ وأن نجيب عن هذا السؤال بأن الحدود التى بين الفنون متداخلة . ألا تدخل تخوم الشعر فى تخوم الموسيقى حين يحاول الشعر أن يتصفى من الدلالات الطبيعية التى للألفاظ ؟ ألا تتداخل تخوم النحت وتخوم التصوير حين يستعير النحت الألوان ، وحين يعنى التصوير

(١) هورتيك ، « الفن والأدب » ، ص ٧٦ .

(٢) جورج باسولا ، « مقدمة إلى بوئيطيقا جاك ماريتان » ، ص ٦٣ .

(٣) سوريو « بحث فى حدود الفن » ، ص ١٠٧ — ١٢٠ .

بإبراز البعد الثالث عناية كبيرة ؟ ولولا هذا التداخل فى تخوم الفنون أكان يتلبس الشعر بالموسيقى فى الغناء ، ويتحد الرقص بالموسيقى فى الباليه ، ويتشبث التمثيل بالغناء بالموسيقى بالشعر فى المسرح الغنائى ، ويتعاون التصوير ديكوراً مع الموسيقى والشعر والتمثيل جميعًا فى كل مسرح ؟

الحق أن التخوم بين الفنون رجراجة ، وإنما هى كذلك لأن الفنون تحقق غاية واحدة . ومن أجل هذا كان يصعب تصنيف الفنون .

غير أن جان بول سارتر يفرق بين الأدب والفنون تفريقاً قاطعاً من حيث الوظيفة. ولئن كان يبرهن على أن الأدب كشف ، إنه يحرم الفنون الأخرى وظيفة الكشف هذه . وسنرى بعد عرض مجمل رأيه فى هذا الصدد ، كيف أن « الكشف » الذى أسنده إلى الأدب ليس هو الكشف الذى يقوم به الأدب حقًا ، وأن هذا الكشف الأخير الحقيقى إنما يشترك فيه الأدب مع سائر الفنون ، وسنرى أيضًا كيف أن هذا التفريق القاطع الذى أقامه بين الأدب وسائر الفنون إنما حملته عليه رغبته فى أن يستخرج فكرة الالتزام فى الأدب (والالتزام هنا يعنى تبنى الأدب لقضية الإنسان ودفاعه عن حريته وكرامته) من مجرد أن الأدب يستعمل الألفاظ ، فلما كانت الفنون الأخرى لا تستعمل الألفاظ فليست تطالب إذن بالالتزام ، ووظيفتها إذن مختلفة عن وظيفة الأدب ، وكذلك الشعر برغم أنه يستعمل الألفاظ ، لأن الشعر لا يستعمل الألفاظ استعمال النثر لها ؛ أى من حيث إنها إشارات ورموز ، بل يستعملها على أنها أشياء قائمة بذاتها ، لا تدل على شىء ولا تحيل إلى شىء .

وإلينا مجمل الجدل الذى يقوم به سارتر لتقرير ذلك الفصل ، على نحو ما عرضه فى بحثه « ما هو الأدب ؟ »[١] :

إن سارتر يقرر أن الأدب لابد أن يكون ملتزمًا ، ولكنه يرى أن الالتزام فى الأدب لا يعنى أن نفرض الالتزام على سائر الفنون .

فالفنون ليست متوازية . إنها مختلفة بعضها عن بعض لا فى الصورة فحسب

---

(١) سارتر ، « ما هو الأدب ؟ » ، ص ٥٩ وما يليها.

بل فى المادة أيضاً . إن العمل فى الألوان والأصوات غير التعبير بالكلمات . إن النغمات والألوان والأشكال ليست إشارات، فهى لا تردنا إلى أى شىء خارج عنها . صحيح أنه ما من إحساس إلا تداخله دلالة . ولكن المعنى الصغير الغامض الذى يسكن اللون أو الصوت ، كأن يكون فى هذا اللون أو الصوت فرح خفيف أو حزن خجلان ، لا يعد شيئاً .

وإذا كانت الأشياء ذات الألوان يمكن أن تعبر عن شىء ، كأن نقول إن الورود البيضاء تعنى « الوفاء » ، فإن هذا يتم حين أكف عن النظر إلى الورود على أنها ورود ، حين أخترقها ببصرى لأمضى إلى تصور فضيلة الوفاء وراءها . فأنا عندئذ أنساها ، لا يعنينى ملمسها المخملى ولا شذاها العطر . أنا عندئذ لا أدركها. أنا عندئذ لا أقف موقف فنان. فإنما الفنان يعد اللون والصوت والشكل أشياء إلى أقصى درجة ، يعود إليها بغير انقطاع ويفتتن بها ويسحر . إنه لا ينظر إليها على أنها لغة . وما يصدق على عناصر الخلق الفنى يصدق كذلك على مركباته : فالمصور لا يرسم على قماشه إشارات ، وإنما هو يخلق شيئاً . وإذا كان يزاوج بين أحمر وأصفر وأخضر ، فليس من الضرورى فى شىء أن تعبر هذه المزاوجة عن معنى يمكن تحديده . صحيح أن هذه المزاوجة تسكنها هى الأخرى روح ، وما دام هناك بواعث (ولو مختبئة) حملت الفنان على أن يختار الأصفر لا البنفسجى ، فيمكننا أن نقول إن الأشياء التى يخلقها الفنان تعكس أعمق ميوله . ولكن هذه الأشياء لا تعبر أبداً عن غضبه أو قلقه أو فرحه كما تعبر عنها الكلمات . إنها مشربة بهذه الانفعالات ولكنها ليست تدل عليها . إن لوحة من اللوحات لا تعبر عن القلق وإنما هى قلق . وهذا يصدق على دلالة اللحن أيضاً ، إن صح أن نتحدث بصدد اللحن عن دلالة . إن دلالة اللحن ليست شيئاً خارجاً عن هذا اللحن . فى وسعك أن تقول عن اللحن إنه فرح أو إنه أسيان ، ولكن اللحن سيظل غير كل ما تستطيع أن تقوله عنه . لا لأن عواطف الفنان أغنى وأحفل بالتنوع ، ولكن لأن عواطفه التى ربما كانت أصل اللحن الذى خلقه ، قد تجسدت الآن فى نغمات فتبدلت مادتها .

إن الكاتب يستطيع أن يوجهك ويرشدك ، فإذا وصف لك كوخاً ، كان

يستطيع أن يريك فى هذا الكوخ رمز المظالم الاجتماعية . أما الرسام فهو أخرس . إنه يقدم لك كوخًا . هذا كل ما يفعله . ولك أن ترى فى الكوخ بعد ذلك ماتحب أن تراه. ليس هذا الكوخ رمزاً إلى الشقاء . فلكى يكون كذلك يجب أن يكون علامة (إشارة ، رمزاً) فى حين أنه فى لوحة الرسام شىء .

والمعانى لاترسم ولا توضع فى موسيقى . ولذلك لا يطلب إلى الرسام أو إلى الموسيقى أن يكون ملتزمًا .

ولا كذلك الكاتب ، فإن عمله هو الدلالات ، هو المعانى .

وهنا يميز سارتر بين الناثر والشاعر فيقول ما خلاصته : إن مجال الدلالات هو النثر ، أما الشعر فهو كالرسم والنحت والموسيقى ، لا شأن له بالدلالات ، ولذلك لايطالب الشاعر بأن يكون ملتزمًا .

إن الشعر لا يستعمل الألفاظ استعمال النثر لها . إنه يستعملها بطريقة أخرى . بل لعلنا نستطيع أن نقول إنه لا يستعملها ، وإنما هى التى تستعمله . إن الشعراء أناس يرفضون أن يتخذوا الألفاظ أدوات . ولما كان البحث عن الحقيقة إنما يكون باستعمال اللغة أداة ، وجب ألا نتصور أن الشعراء يهدفون إلى تمييز الحقيقة أو عرضها .

إن الشاعر قد انسحب دفعة واحدة من الموقف الذى يعد اللغة أداة ، واختار نهائيًّا الموقف الشعرى الذى يرى فى الألفاظ أشياء ، لا علامات أو إشارات .

هناك موقفان يمكن أن تقفهما من الكلمة ، فإما أن ترى فيها إشارة إلى شىء ، فتخترقها إلى هذا الشىء كما يخترق البصر زجاجًا ، وإما أن تقف منها موقفك من واقع موجود ، وأن تنظر إليها على أنها هى شىء . إن الإنسان المتكلم يمضى إلى ما وراء الألفاظ ، أما الشاعر فإنه يقف أمامها .

ولكن إذا كان الشاعر يتوقف على الألفاظ ، كما يتوقف المصور على الألوان والموسيقى على الأنغام ، فهذا لا يعنى أن الألفاظ قد فقدت فى نظره كل دلالاتها . فالحق أن الدلالة وحدها هى التى يمكن أن تهب الألفاظ وحدتها الكلامية : وبدون هذه الدلالة تتبعثر الألفاظ أصواتًا أو خطوطًا . ولكن الدلالة فى الشعر

لم تعد الهدف البعيد المنشود الذى يرمى إليه التعالى الإنسانى. إنها شبيهة بالمعنى الصغير ، الحزين أو الأسيان ، فى الأصوات أو الألوان . لقد اندرجت فى اللفظة ، لقد شربها صوت اللفظة أو شكل اللفظة ، فأصبحت هى الأخرى شيئاً .

الألفاظ عند المتكلم امتدادات حواسه ، هى ملاقطه ، هى نظاراته ، يستعملها من داخله، ويحس بها إحساسه بجسمه . إنها أداة توسع ساحة تأثيره فى العالم .

أما الشاعر فإنه يقف خارج اللغة. وبدلاً من أن يعرف الأشياء أولاً بأسمائها، يبدو أنه يتصل بهذه الأشياء أولاً اتصالاً صامتاً ، حتى إذا التفت بعدئذ نحو ذلك النوع الآخر من الأشياء التى هى عنده الكلمات، فلمسها وجسها ، وقلبها بيديه ، اكتشف فيها شبهاً بالأرض والسماء والماء وسائر الأشياء .

إنه لا يستعمل اللفظة إشارة إلى وجه من العالم ، بل يرى فى اللفظة صورة وجه من وجوه العالم هذه .

والصورة اللفظية التى يختارها لشبهها بشجرة الصفصاف مثلاً ليست هى بالضرورة اللفظة التى نستعملها فى الإشارة إلى هذه الشجرة .

وبدلاً من أن تكون الكلمات دليلاً يخرجه من نفسه إلى وسط الأشياء ، فإنه يعد الكلمات أشبه بفخ يصطاد به واقعاً متهرباً .

إن اللغة هى عند الشاعر « مرآة العالم » .

وإذا كانت الألفاظ أشياء ، كالأشياء الأخرى سواء بسواء ، فإن الشاعر لايقرر هل هذه وجدت من أجل تلك، أم تلك وجدت من أجل هذه . هكذا تقوم بين اللفظة والشىء الذى تدل عليه علاقة متبادلة من تشابه سحرى ومن دلالة.

وإذا كان الأمر كذلك فمن السهل أن نفهم إذن أن من السخف والحماقة أن نطالب بالتزام فى الشعر .

صحيح أن الانفعال ، بل الهوى — ولماذا لا نقول أيضاً الغضب والاستياء الاجتماعى والكره السياسى — صحيح أن كل هذا هو أصل القصيدة . ولكن هذه العواطف لا يعبر عنها فى القصيدة ، كما يعبر عنها فى نشرة سياسية .

إن الناثر يوضح عواطفه فى أثناء التعبير عنها . ولا كذلك الشاعر فإنه حين يصب عواطفه فى القصيدة ينقطع عن تعرفها . لقد أخذتها الألفاظ وشربتها وبدلتها إلى حال أخرى ، فهى لا تعبر عنها حتى فى نظره . لقد أصبح الانفعال شيئاً ، فله الآن ما للأشياء من كثافة . إن ما تتصف به الألفاظ التى شربت الانفعال من التباس قد غيرت معالم هذا الانفعال .

ثم إن كل بيت من الشعر ، يضم ما هو أكثر من الانفعال . إنه يضفو على العاطفة التى ولدته .

ومن أجل ذلك لا يطالب الشاعر بأن يلتزم . ولكن إذا حرمنا على الشاعر أن يلتزم فهل معنى هذا أن نعفى الناثر من الالتزام ؟

ما هو الشىء المشترك بين الشاعر والناثر ؟ إن كليهما يكتب ؟ ولكن ليس بين طريقتيهما فى الكتابة من اشتراك إلا فى حركة اليد التى ترسم الأحرف ، أما فيما عدا ذلك فإن عالم كل منهما مستقل عن عالم الآخر .

إن النثر نفعى فى جوهره . وأنا أعرف الناثر بأنه إنسان يستعمل الألفاظ . إن الناثر متكلم : يشير ، يبين ، يأمر ، يرفض، يفسر ، يتوسل ، يهين ، يقنع ، يلمح . . . . إلخ .

النثر مخاطبة . النثر دلالة وإشارة . الألفاظ فى النثر ليست أشياء ، وإنما هى إشارات إلى أشياء . لا يهمنا فيها أن تعجبنا أو لا تعجبنا ، وإنما يهمنا فيها أن نعرف هل تشير إشارة صحيحة إلى شىء من الأشياء فى هذا العالم أو إلى معنى من المعانى . لذلك يتفق للمرء فى كثير من الأحيان أن يحتفظ بفكرة من الأفكار تعلمها بالكلام دون أن يتذكر أية كلمة من الكلمات التى نقلتها إليه .

حين يكون المرء فى خطر أو فى مأزق فإنه يلتقط أية أداة . حتى إذا زال الخطر كان من الممكن ألا يتذكر هل كانت تلك الأداة مطرقة أو فأساً ، ثم إنه لم يعرف ذلك وقتئذ . فكل ما كان يحتاج إليه هو أن يكمل جسمه بأداة . كانت له هذه الأداة بمثابة أصبع سادسة ، أو ساق ثالثة . فكذلك اللغة : هى امتدادات حواسنا ، تحمينا من الآخرين ، وتقدم لنا معلومات عنهم . إن

الكلام لحظة من الفعل ، ولا يمكن أن يفهم فى خارج الفعل . إن بعض الذين أصيبوا بالآفازيا قد فقدوا القدرة على الفعل ، وعلى فهم الظروف ، وعلى أن تكون لهم علاقات طبيعية بالجنس الآخر .

وإذا كان النثر ليس إلا أداة ممتازة فى عمل ما ، وإذا كان الشاعر وحده هو الذى من شأنه أن ينظر إلى الألفاظ نظرة منزهة عن المنفعة ، فمن حقنا إذن أن نسأل الناثر : لأية غاية أنت تكتب؟ ما هو العمل الذى اندفعت إليه ، ولماذا يقتضى هذا العمل اللجوء إلى الكتابة ؟

هذا العمل لا يمكن ، على كل حال ، أن تكون غايته مجرد التأمل . ذلك لأن الحدس صمت ، وغاية اللغة هى التبليغ . صحيح أن على المرء أن يثبت نتائج الحدس ، ولكن تكفيه فى هذه الحالة كلمات قليلة يلقيها على الورق بسرعة . أما حين نجمع الكلمات فى جمل مع الاهتمام بالوضوح ، فإنه يكون ثمة قرار غير الحدس ، وغير اللغة نفسها ، هو تبليغ النتائج للآخرين .

هذا القرار هو الذى يحق لنا فى كل حالة أن نسأل عن السبب الذى دعا إليه .

حين تتكلم ، فأنت تفعل : إن كل شىء من الأشياء يتغير ولا يبقى ما كان ، متى سميته . حين تسمى لفرد من الأفراد سلوكه ، فإنك تكشف له عنه : فيرى نفسه . ولما كنت فى الوقت نفسه تسمى سلوكه لسائر الناس ، فإنه يعرف عندئذ أنه إذ رأى نفسه رآه غيره . فإما أن يستمر الرجل على سلوكه عناداً وهو عالم بالأمر ، وإما أن يهجره . وأنت فى الحالتين قد فعلت فيه .

إننى إذ أتكلم أكشف عن الظرف بقصد تبديله . أكشفه لنفسى وللآخرين من أجل أن أبدله .

وهكذا فإن الناثر إنسان اختار طرزاً من طرز التأثير ، طرزاً من طرز الفعل ، يمكن أن نطلق عليه اسم الفعل بالكشف . فمن حقنا المشروع أن نطرح إذن عليه هذا السؤال الثانى : ما هو الجانب الذى تريد أن تكشفه من العالم ، ما هو التغيير الذى تريد أن تحدثه فى العالم بهذا الكشف ؟

إن الكاتب « الملتزم » يعرف أن الكلام فعل ، وأن المرء لا يكشف إلا بقصد

أن يبدل . إن الكاتب الملتزم قد هجر ذلك الحلم المستحيل وهو أن يصور المجتمع والحياة الإنسانية تصويراً حيادياً . إن الإنسان هو الكائن الذى لا يستطيع أى كائن أن يحتفظ إزاءه بالحياد . وهو أيضاً الكائن الذى لا ينظر إلى ظرف إلا يبدله ، لأن نظرته تجمد أو تهدم أو تقد أو تبدل هذا الشىء . إنه يعلم أنه الإنسان الذى يسمى ما لم يسم . إنه يعلم أنه « يطلق » كلمة الحب وكلمة الكره ، ويطلق معهما الحب والكره بين أناس لم يكونوا قد استقروا من عواطفهم على أمر . إنه يعلم أن الألفاظ ، كما قال أحدهم ، « مسدسات مشحونة بالرصاص » ، فإذا تكلم فقد أطلق هذا الرصاص . ولقد كان فى وسعه أن يصمت . أما وأنه قد اختار أن يطلق الرصاص ، فيجب أن يطلقة كما يطلقه رجل ، أن يصوبه إلى أهداف ، لا أن يطلقه كما يطلقه طفل ، على غير هدى ، مغمضاً عينيه ، مكتفياً من الإطلاق بلذة سماع الانفجار .

إن الكاتب قد اختار أن يكشف العالم والإنسان خاصة لسائر الناس ، حتى يتحمل هؤلاء الناس أمام الشىء الذى عرّاه الكاتب على هذا النحو مسئوليتهم كاملة .

وظيفة الكاتب أن يكشف الكون للناس ، حتى لا يستطيع أحد أن يتنصل من مسئوليته إزاءه .

فإذا رأينا كاتباً من الكتاب اختار أن يسكت عن جانب ما من جوانب العالم ، كان من حقنا أن نطرح عليه هذا السؤال الثالث : لماذا تكلمت عن هذا ولم تتكلم عن ذاك ، وما دمت تتكلم من أجل أن تبدل فلماذا تريد أن تبدل هذا دون ذاك ؟

ذلك هو مجمل جدل سارتر .

فإذا نظرنا فى هذا التفريق القاطع الذى يقيمه سارتر بين الفنون والشعر وبين أدب النثر ، أدركنا أنه حمل عليه من أجل أن يستخرج فكرة الالتزام فى الأدب من مجرد أن الأدب يستعمل الألفاظ . لقد حاول سارتر أن يبرهن على أن الالتزام فى الأدب يخرج خروجاً منطقياً من تعريف النثر بأنه استعمال الألفاظ أداةً

لتبديل الواقع ، فلما نظر إلى الفنون وإلى الشعر فلاحظ أن هذا التعريف لا ينطبق عليها فرق بينها وبين الأدب ذلك التفريق ، فالفنون لا تستعمل الألفاظ والشعر لا يستعمل الألفاظ على أنها تسمية للأشياء .

والحق أن تعريف سارتر للنثر ينطبق على النثر المستعمل فى التخاطب لا على النثر الأدبى. والحق أيضاً أن النثر فى الأدب أقرب إلى الشعر منه إلى نثر التخاطب، فشتان بين الكلام الذى نتبادله كل يوم فى تعاملنا مع الآخرين لتحقيق أغراض عملية وبين الكلام الذى ننشئه للتعبير عن رؤية أدبية سواء أعمدنا عندئذ إلى النثر أم عمدنا إلى الشعر . إن ما يقوله سارتر عن أن لغة الكلام أداة من أدوات الفعل صحيح . ولكن سارتر، من أجل أن يبرهن على أن الكتابة لابد أن تكون ملتزمة ، يقفز من نثر التخاطب إلى النثر الأدبى على ما بينهما من اختلاف يبلغ حد التعارض. إن لغة التخاطب هى التى تسمي الأشياء. أما الأثر الأدبى فإنه لا يسمى الأشياء بل يكشف عنها . إن تسمية الشيء لا تكشف عنه بل تغيبه وراء الاسم . وغاية الأدب ، نثراً كان أو شعراً ، أن يكسر الاسم الذى يغلف الشيء ، فيخرج هذا الشيء من الاسم الذى حبس فيه . إن رواية « الجريمة والعقاب » لا تطلق اسماً على راسكولنيكوف ، وإنما هى تخرج شخصية راسيكولنيكوف من الاسم الذى يمكن أن يسمى به راسكولينكوف ، اسم « القاتل » مثلاً . إن رواية دوستويفسكى تكشف لنا عن راسكولنيكوف وترينا إياه على حقيقته ، وراء كل الأسماء التى يمكن أن يسمي بها فتحجبه عنا. إن مسرحية هملت لاتطلق على هاملت لا اسم «المتردد» كما يمكن أن يفعل ذلك أحد ممن رأوا المسرحية ، ولا اسم « حامل عقدة أوديب » كما يمكن أن يفعل ذلك شخص كجونس مثلاً . إن مسرحية هاملت هى التى تكشف عن هاملت، فتفعل ما لا يفعله مائة اسم من الأسماء التى يمكن أن نصف بها هاملت . إن هاملت أكثر من كل هذه الأسماء . إن الألفاظ التى يستعملها دوستويفسكى وشكسبير فى الكشف عن شخصية راسكولنيكوف وشخصية هاملت لا تستعمل فى الأثر الأدبى (« الجريمة والعقاب » ، « هاملت ») كما تستعمل فى التخاطب اليومى . ما من أحد فى الحياة ينشئ رواية فى تخاطبه اليومى مع الناس . نحن نكتفى فى التخاطب ببضعة ألفاظ. إن دوستويفسكى كان يتكلم فى حياته

العملية كما يتحدث سائر الناس : ناولني هذا القلم ، هذا الصباح جميل ، أنا اليوم متعب . ولكن دوستويفسكي قد كتب رواية . وغايته من كتابة هذه الرواية غير الغاية التي يريدها من كل ما قد يقوله طيلة يومه . لئن كان الكاتب يستعمل الألفاظ فإنه يستعملها بطريقة أخرى ولهدف آخر . إنه ، كما أوضح ذلك برجسون، يحتال على الألفاظ ويحمّلها ما لم تخلق لتحمله ، ويعبر بها عما لم توجد لتعبر عنه . فشتان بين نثر التخاطب التي يغيب الأشياء وراء الأسماء وبين نثر الأدب الذي يكشف عن هذه الأشياء . إن سارتر لم يفرق بين النثرين بل قفز من الأول إلى الثاني قفزاً . «من المسلم به أنّ الألفاظ في قصيدة من القصائد لا تلعب نفس الدور الذي تلعبه ألفاظ الكلام العادي ، وليس بينها من العلاقات نفس ما بين ألفاظ الكلام العادي من علاقات . ولكن هذا يصدق على الكتابة النثرية أيضاً . إن القصة المكتوبة نثراً ، مهما يكن هذا النثر بسيطاً ، تفترض تبدلاً خطيراً في طبيعة اللغة»[1] .

إن الألفاظ في التخاطب إشارات ورموز ، ولكنها في النثر الأدبي تعبير . صحيح أن العواطف لا يعبر عنها في القصيدة كما يعبر عنها في منشور سياسي . ولكن هل المسرحية أو الرواية تعبر عن هذه العواطف كما يعبر عنها منشور سياسي؟ ففيم التفريق على هذا الأساس إذن بين القصيدة (الشعر) وبين الرواية (النثر) ؟ ولكن سارتر يصر على أن يستخرج فكرة الالتزام من مجرد أن الكاتب يستعمل الألفاظ . وهذا هو الجدل الذي قام في ذهنه ·

١ ــ أراد أن يبرهن على أن الأدب لا بد أن يكون ملتزماً بحكم تعريفه .

٢ ــ لاحظ أن اللغة في الحياة اليومية أداة من أدوات الفعل .

٣ ــ تذكر أن الأدب يستعمل اللغة .

٤ ــ فقرر أن الأدب غايته الفعل (متناسياً أن اللغة هنا غير اللغة هناك) .

٥ ــ لم يستطع أن يغفل عن أن لغة الشعر غير لغة النثر ، فأعفى الشعر من الالتزام مبرهناً على أنه يختلف عن النثر من حيث وظيفته .

---

(١) بلانشو ، «نصيب النار» ، ص ٨٠ .

٦ — ورأى أن الفنون لا تستعمل اللغة فأعفاها أيضاً من الالتزام مبرهناً على أن لها وظيفة غير وظيفة الأدب .

ونحن نلاحظ أنه من أجل أن يزيد جدله تماسكاً ، كان يومئ إلى نوع خاص من الشعر هو الذى يحاول أن يتصفى من الدلالات التى للألفاظ ويزعم أنه لا يعبر عن شىء مع أن هذا الشعر ليس كل الشعر ، وقد لا يكون من الشعر فى شىء . إننا إذا استثنينا بعض الاتجاهات الشعرية الحديثة التى لم تكد تستقر على حال ، نستطيع أن نقرر أن الشعر إنما كان دائماً تعبيراً ، ولقد كان إحساس الشعراء دائماً أن انفعالهم يربو على قصيدتهم التى حاولوا أن يودعوا فيها هذا الانفعال . وإذا كان يصح أن يقال إن القصيدة تربو على الانفعال الذى تعبر عنه ، فليس لذلك من معنى إلا أن القصيدة أصبحت موجودة بعد أن لم تكن موجودة فهى تعبر عن الانفعال وهى شىء آخر غير الانفعال ، وهذا لا يصدق على القصيدة وحدها ، وإنما يصدق على الرواية أيضاً ، فالرواية التى كتبها روائى أصبحت شيئاً موجوداً بعد أن لم يكن لها وجود ، فهى بهذا المعنى وحده أكثر مما أرادات أن تعبر عنه .

ومن أجل أن يزيد سارتر جدله تماسكاً كذلك ، كان يومئ فى حديثه إلى نوع خاص من التصوير أيضاً ، هو الذى يدعى أو يدعى له أنه لا يعبر عن شىء ولايحيل إلى شىء وإنما غايته ذاته ، والحق أن هذا التصوير ليس كل التصوير ، بل إنه حين يصل حقاً إلى ألا يعبر عن شىء ألبتة ، لا من الطبيعة ولا من الذات ، لا يبقى تصويراً وإنما يصبح عبثاً لا شأن له بالفن أصلاً ، فالتصوير الحق معبر دائماً . ولم يستطع سارتر أن يتجاهل ، على كل حال ، أن الانفعال قد يكون أصل القصيدة وأصل اللوحة فحدثنا عن « المعنى الصغير » الذى فى القصيدة واللوحة ، ولكنه عد هذا المعنى « لصغره » صفراً .

هكذا حمل سارتر ، من أجل أن يبرهن على أن التزام الأديب لقضية من القضايا يدافع عنها إنما يخرج من تعريف الكتابة نفسها بأنها استعمال للألفاظ . هكذا حُمل على أن يفرق ذلك التفريق المصطنع بين الفنون والشعر من جهة وبين الأدب من جهة أخرى . والحق أن الفنون والشعر والأدب

تنهض جميعاً بوظيفة واحدة هى الكشف عن الواقع والتعبير عنه بالأثر الفنى أو الأدبى شعراً أو نثراً .

رب قائل يقول : ألم يكن فى وسع سارتر أن ينتقل رأساً من الفكرة القائلة بأن الفنون كلها تعبير عن رؤية ، وأنها تبعاً لذلك كشف ، إلى تقرير الالتزام فى الأدب من حيث هو واحد من هذه الفنون . فلماذا حاول إذن أن يستخرج الالتزام من مجرد تعريف الكاتب بأنه يستعمل الألفاظ ؟ ألم يكن يكفيه أن يقول إن الأدب ، وهو أحد الفنون ، إنما يكشف عن الواقع ، وإنه بذلك يفضح ما قد يكون فى هذا الواقع من مظالم ، وإنه بذلك يهيب إلى تبديل هذا الواقع ؟

ولكن سارتر إن فعل ذلك أضعف موقفه ، وأوجد فيه ثغرات يمكن النفاذ إليها . فلئن استطاع فى الفصل الثانى من كتابه أن يقول إن كل كاتب من كبار الكتاب إنما كان يكتب من أجل قضية إنسانية نسيناها الآن بعد أن انقضى زمانها ، فظننا أن هذا الكاتب كان يكتب للكتابة نفسها (نظرية الفن للفن) ، فإن سارتر لا يستطيع أن يدلنا على القضية التى تدافع عنها لوحة موناليزا مثلاً ، ولا أن يدلنا على القضية التى تلتزمها سمفونية من سمفونيات بتهوفن. وسيكون عندئذ بين أحد أمرين: إما أن يلغى جزءاً كبيراً من تراث الإنسانية فى التصوير والموسيقى زاعماً أنه خارج عن طبيعة الفن من حيث إن كل فن ملتزم ، وإما أن يتخلى عن رأيه . وكلا الأمرين لا يريده ، فكان أن فصل بين وظيفة الأدب ووظيفة الفنون ذلك الفصل الذى رأينا ما فيه من افتعال .

أما أن فى كل كشف إهابة ونداء إلى فعل ، وأن الأدب والفنون والشعر تؤدى جميعاً إلى الارتقاء بالواقع الذى تكشف عنه ويفضح بعض مبدعاتها ما قد يكون فى هذا الواقع من مظالم، فتلك مسألة أخرى. وحسبنا الآن أن نشير بسرعة إلى أن مطالبة الكاتب بأن يعبر عن رأيه فى مشكلات الإنسانية ، وأن يدخل معركة الحرية ، لا تُستخرج حتماً من ظرفه ككاتب ، ولا من رسالته ككاتب كما يذهب إلى ذلك سارتر ، وإنما تطرح على مستوى آخر ، هو مستوى واجبه كإنسان ، إنسان مزود بأداة فذة لا يملكها سائر الناس ، وهى القلم ، ومزود بنفوذ فكرى يجعل صوته مسموعاً ، ويجعل لدعوته قوة ، فيساهم فى نصرة الحرية

الإنسانية والكرامة الإنسانية نصرة ذات نجع لا يملك أن يحققه غيره من الأفراد العاديين . وشتان بين أن نقول هذا وبين أن نذهب إلى أن الكاتب إنما خلق لينخرط فى مشكلات عصره ، فإذا أحجم عن هذا تخلى عن الرسالة التى خلق لها . إنما رسالة الفنان هى أن يرى وأن يعبر . ومن الممكن أن يكون الجانب الذى يراه ويعبر عنه هو الجانب الذى من شأن التعبير عنه أن يكون إهابة بالناس أن يثوروا ، وأن يعملوا على تحقيق عالم أفضل ، ولكن من الممكن أيضاً أن يكون الجانب الذى يراه ويعبر عنه غير هذا . ونحن نعتقد أنه فى هذه الحالة ، وحتى حين يتناول اهتمامه أموراً لا تمت إلى مشكلة الحرية بأية صلة مباشرة ، يساعد بمجرد التعبير عن رؤية صادقة على أن يفتح الأعين لا على رؤية ما رآه فحسب ، بل على الرؤية جملةً . أى أن يكسب قرّاءه ملكة الرؤية على وجه العموم ، وأن يمكنهم من الاتصال بجوانب من الواقع لم يقف هو عليها ، فهو بهذا يخدم مشكلة الحرية نفسها ، برغم أنه لم يلامسها من قريب أو بعيد ، يخدمها خدمة غير مباشرة . فإنما المهم إذن أن يكون صادقاً فى الرؤية صادقاً فى التعبير ، أيًّا كان الموضوع الذى تلبث عليه بصره وتناوله بالتعبير أثره .

الفصل الثانى

الحدس الأدبى والدراسة السيكولوجية

إن ما قلناه عن وظيفة الفن عامة من أنه إزاحة ستار ، يصدق على الأدب صدقه على سائر الفنون . لئن كان المصور يتيح لنا أن نرى من خلال آثاره ما كان محجوباً عن أعيننا من أشياء الطبيعة (المصور الكلاسيكى) إن الأديب يتيح لنا أن نرى من خلال آثاره ما حجبته عنا ضرورات الحياة من نفوس البشر الذين نعيش بينهم ونتعامل معهم (الروائى أو كاتب المسرحية) . إن هذا الأديب هو ذلك الذى يمزق ، فى آثاره ، النقاب الذى يخفى نفوس أفراد البشر . إن معرفتنا العادية بالأفراد الذين نعايشهم معرفة سطحية ، هى المعرفة التى نحتاج إليها من أجل معاملتهم على النحو الذى يحقق لنا النجاح فى التلاؤم معهم وتبادل المنافع وإياهم . نحن لا ننظر إليهم فى أنفسهم ، وإنما ننظر إليهم بالنسبة إلى غايات نريد تحقيقها بواسطتهم . حتى أصدقاؤنا نحن لا نعرفهم إلا فى حدود العلاقات التى تربطنا بهم . وحتى ذوونا ، نحن لا نفهمهم إلا فى حدود الأهداف التى نريد أن نحققها بهم أولهم . أما كل ما عدا ذلك فإنه يخفى عنا . ولعل من الخير بمعنى من المعانى أن يخفى ، إذ لو قد عرفناه وتعاطفنا معه واستجبنا له لكان من شأن ذلك أن يعرقل العمل وأن يسىء إلى الحياة . إنه لمن الخير ، بمعنى من المعانى ، أن يجهل مدير مصنع من المصانع الدرامات النفسية التى يعيشها كل عامل من العمال الذين يعملون فى هذا المصنع . إن فى قلب كل فرد من العمال الذين يعملون فى المصنع دنيا من العواطف والأحزان والآمال والآلام والهموم والمشاكل والأفراح والكره والحب... إن حياة كل واحد منهم تاريخ قائم بذاته، رواية غنية زاخرة بالأحداث . فلو كان مدير المصنع ينظر إلى كل واحد من عماله نظرة الأديب الذى ينفذ إلى سريرته ويطل على عالم من مشاعره وذكرياته وأحلامه وتاريخه الفردى ، لو كان مدير المصنع يعايش العامل هذا كله ، ويتعاطف معه ويستجيب له بحرارة العاطفة ونبض القلب ، لاضطربت إذن الحال فى المصنع

ولكان صاحبنا مدير غير ناجح. فمن الخير أن يجهل مدير المصنع من أمر عماله إلا ما اتصل من سلوكهم بالعمل الذى يقومون به . إنه يصنفهم على أساس ذلك فى زمر ، فزمرة نشيطة ، وزمرة كسول ، زمرة تقدم إنتاجاً متقناً ، وزمرة تقدم إنتاجاً مشوباً بالأخطاء ، زمرة تواظب على العمل بدون انقطاع ، وزمرة تتخلف عنه من حين إلى حين ، زمرة كثيرة الشكوى والتذمر والتمرد ، وزمرة راضية مطواعة لاتطالب بشيء ، إلخ .. وكل فرد من هؤلاء العمال ينتسب فى نظر مدير المصنع إلى هذه الزمرة أو تلك ، أو ينتسب من هذه الناحية إلى هذه الزمرة ومن تلك الناحية الأخرى إلى تلك الزمرة الثانية ، وهكذا دواليك ، وكل واحد من العمال يجب أن يعامل عنده على النحو الذى يكفل اطراد العمل فى المصنع ، وحسن سير الإنتاج . إن المدير الناجح هو ذلك الذى لا يتردد فى أن يفصل عاملا من العمال عن العمل إذا لاحظ كثرة تخلفه ، أو سوء إنتاجه أو ارتكابه أخطاء تهدد الآلة التى يعمل عليها .. لا يهمه أن يعرف هل سبب التخلف ضعف جسمى فى الرجل يقعده عن العمل يوماً بعد يوم ، أو داء أصاب ابنه فاضطره إلى حمله إلى الطبيب مرة بعد مرة على حين فجأة ... المدير الناجح هو ذلك الذى يجهل من أمر العامل إلا أنه عامل عليه أن يواظب على العمل ثمانى ساعات فى اليوم ، وأن يقدم إنتاجاً وسطياً يقدَّر بكذا وكذا ، وأن يتصف بكيت وكيت مما ينبغى أن يتصف به من صفات عامل يساهم بعمله فى نجاح المصنع . وهى صفات تسمى بأسماء ، فتكون هذه الأسماء بمثابة عناوين تلصق على كل فرد ، فهو نشيط أو كسول ، وهو شرس الطبع أو رقيق الحاشية ، وهو صادق أو كاذب ، أنانى أو غيرى ، مواظب أو غير مواظب ، إلخ ... أما إذا مضى مدير المصنع إلى أبعد من ذلك ، فنظر إلى كل واحد من العمال فى ذاته ، وأطل بذلك على جملة حياته النفسية وتاريخه الشخصى ، وتعاطف مع ذلك كله ، ألهاه هذا عن عمله الرئيسى ، فضلا عما يدخل فى سلوكه عندئذ من اعتبارات لا شأن لها بنجاح العمل ، وإنما هى تُدخل فى العمل الاضطراب كل الاضطراب .

نحن كلنا فى الحياة ذلك المدير . نحن كلنا ننظر إلى الأفراد الذين نتعامل معهم تلك النظرة التى تكتفى بمعرفة عناوينهم ، وذلك بغية أن نحسن التصرف

إزاءهم بما يكفل تحقيق ما نريد تحقيقه من أهداف . ونحن عندئذ لا نعرف هؤلاء الأفراد من حيث هم أفراد ، وإنما نتعرف فيهم صفات عامة هى ما بين الأفراد أو طوائف الأفراد من عناصر مشتركة . إننا نتعرف فيهم « نماذج » ، نتعرف فيهم مجموعة من الصفات العامة التى يتكون من اجتماعها نموذج . ولابد لنا من هذه العملية حتى نستطيع النجاح فى التلاؤم ، لا بد لنا من إحالة « اللامنتهى » إلى « منته » ، من أجل أن نطوق الواقع ونحيط به ونفهمه ونؤثر فيه ونسيطر عليه ونتلاءم معه . لابد لنا من تكوين معان عامة حتى نعرف كيف نتوجه بين الأشياء . فإذا لم نستطع أن نقحم الأفراد فى نماذج كنا كالتائهين لا نحسن التصرف . إن من طبيعة عقلنا أن يرد الكثرة إلى وحدة ، من أجل أن يجيد التلاؤم . إننا نجهل فردية الأفراد ، وينبغى أن نجهلها حتى نستطيع النجاح فى العمل . لئن كانت الفلسفة تودى بحياة حمار بوريدان ، وكانت النظرة الفنية تودى بحياة الذئب الفنان ، فلا شك أن معاملتنا للأفراد الذين نعيش بينهم على أن كل واحد منهم عالم قائم فى ذاته ، على أن حياته رواية حافلة غنية ، درامة زاخرة ملونة ، تاريخ فذ فريد ، من شأنها أن تفسد قدرتنا على العمل المنتج المفيد النافع . إننا لا ننظر إلى الأفراد من حيث هم أفراد ، بل ننظر إليهم من حيث هم تحققات فردية لنماذج كلية قائمة فى أذهاننا ، ذلك أننا لا نتأملهم فى ذاتهم ، بل ننظر إليهم من ناحية علاقتهم بحاجاتنا ، فنرى فيهم توافر الصفات العامة المشتركة بمقادير متفاوتة عن فرديتهم التى هى حقيقتهم .

وهذا النموذج الذى نخلعه عليهم ونلبسهم إياه يخفى واقعهم عن أعيننا ، إذ يحجبهم بنقاب من العموميات المجردة . والأديب ، الروائى ومؤلف المسرحيات ، إنما هو الذى ينظر إلى الأفراد من حيث هم أفراد ، فيكون الحجاب شفافاً أمام بصره ، ثم يرينا هؤلاء الأفراد فى أثره الأدبى وقد هتك عنهم الحجاب ، فإذا نحن ننفذ إلى واقعهم الفردى ، نشهد درامتهم الشخصية ، ونحس ما تزخر به أنفسهم من عواطف ، وصبوات ، ونتابع تاريخهم الفردى ونرى ما يحفل به من أحداث .

وهكذا فإن وظيفة الأديب هى الكشف عن واقع محجب ، وهذا الواقع هو الآن أفراد البشر الذين نعيش بينهم ، ولا نعرف من وجودهم إلا ما اتصل منه بالحاجات العملية ، لا نعرف منه إلا درجات مختلفة من صفات مشتركة تتألف من تجمعها نماذج ، بل قل إننا نتعرف هذه الصفات ، لا نعرفها . لقد قامت فى أذهاننا مخططات عامة ، فنحن نخلع هذه المخططات العامة على الأفراد ، نلبسهم إياها ، فما نراهم إلا من خلالها ، فتحجبهم عنا .

إن الحياة تقتضى الاصطفاء ، والإدراك لذلك اصطفاء . فنحن نصطفى فى إدراكنا الأفراد صفات عامة معينة هى التى تتصل بالعلاقة التى بيننا وبينهم ، وهى علاقة قائمة على أساس العمل والمنفعة المتبادلة والحاجات .

والاصطفاء يتم على مستويات مختلفة . نحن فى إدراكنا نغفل أحياناً عن قطاع برمته من الواقع ، وأحياناً أخرى لا نغفل إلا عن جوانب معينة ، تبعاً لما نحمله من اهتمامات وما بنا من حاجات . هؤلاء أناس يسيرون فى شارع . إن المراهق منهم لا يكاد يرى فى هذا الشارع إلا نساء وأردافاً ونحوراً ، وماسح الأحذية منهم لا يكاد يرى إلا أحذية تنتقل من تلقاء نفسها على بلاط الشارع مغبرة أو لامعة حتى لكأنها من غير أقدام تنقلها . ومن عقد النية على شراء سيارة فإنه لا يكاد يرى فى الشارع إلا سيارات من حجوم مختلفة وأشكال شتى وألوان متعددة تتحرك ذاهبة آيبة[1] .

إن نوعاً من هذا الاصطفاء يتم على مستوى معرفتنا بأفراد الناس .

نحن فى إدراكنا نصطفى من الواقع ما يقابل اهتماماتنا . والغلبة بين هذه الاهتمامات لدى الأفراد العاديين هى لتلك التى تتصل بحاجات الحياة ، وهذه الحاجات توجب تصنيف الأفراد . أما بالنسبة إلى الفنانين ، فى اللحظات التى يكونون فيها فنانين ، فإنما تكون الغلبة بين هذه الاهتمامات لتلك التى تتصل بالرؤية الفنية ، وهذه الرؤية الفنية توجب النظر إلى الأفراد من حيث هم أفراد ،

---

(١) هل بنا من حاجة هنا إلى التذكير بالدراسات الجشتالتية للإدراك ؟

لإدراك حقيقتهم بتعاطف يهتك عنهم الحجاب الذى أسدلته عليهم الفكرة الكلية والهيكل النموذجى ، الحجاب الذى أسدله عليهم الاسم ، العنوان ...

هذان شخصان يمشيان على الرصيف ، فيلقى كل منهما ذلك الرجل المتمدد على الأرض المقطوع الساق ، ينظر إلى المارة نظرة المستجدى ، ويمد إليهم يده طالباً صدقة . أما الأول فما يكاد يلقى عليه نظرة سريعة حتى يتحول عنه ماضياً إلى شأنه . إنه فى أحسن الظنون قد سمى الرجل بينه وبين نفسه بتلفظ داخلى قائلا : شحاذ ، ولعله فى أحسن الظن أيضاً تذكر أن من واجب المرء أن يعطف على الفقراء وأبناء السبيل ، وأن يجود عليهم وأن يحسن إليهم ، فمد يده إلى جيبه فتناول منه قرشاً رماه للشحاذ المتمدد على قارعة الطريق ، وقد ارتاحت نفسه إلى ما فعل ، وربما شعر من ذلك ببعض الزهو ... ثم مضى .. فما هى إلا ثوان حتى نسى الشحاذ ونسى الصدقة ونسى صنيعه ونسى زهوه به :

وأما الثانى فإنه حين رأى الرجل المقطوع الساق المتمدد على الرصيف ، فقد تلبثت نظراته عليه برهة قد تقصر وقد تطول ، فإذا عالم من الأحداث والمشاعر ينفتح أمام بصره . لقد قرأ فى عينى هذا الشخص الذى اسمه « شحاذ » معانى لا يقرؤها كثير من الناس ، ورأى فى حركة يده الممتدة طالبة الصدقة صورة لا تتراءى لغيره . فلما استأنف سيره ماضياً إلى شأنه — وإن له شئوناً غير شئون سائر البشر — ظل خيال الرجل المتمدد على الرصيف ماثلاً فى ذهنه لا يبرحه ، وراح المعنى الذى قرأه فى عينيه ورآه فى حركة يده يزداد انكشافاً له شيئاً بعد شىء ، وما انفكت الصورة تحاصره يوماً بعد يوم إلى أن تناول فرشاته وألوانه فى ذات ساعة ، فرسم « الشحاذ » فى لوحة ثبت فيها « رؤيته » للمعنى المترقرق فى العينين ، وفى اليدين .. لست تستطيع أن تسمى هذا المعنى باسم إلا لأنه لابد من هذه التسمية ، فأنت تعنون اللوحة بعنوان ، أنت تسميها : توسل ، أو ضراعة ، أو استعطاف أو ألم ، أوما شئت من أسماء ، ولكن المعنى الذى تعبر عنه هذه اللوحة هو أكثر من كل ذلك ، لأنه أقل من كل ذلك . هو أكثر من كل ذلك من ناحية المفهوم ، لأنه أقل من كل ذلك من ناحية الماصدق . إن هذه الضراعة ليست أية ضراعة ، بل هى ضراعة هذا الإنسان المقطوع الساق المتمدد على الرصيف . هى ضراعة

هذا الفرد لا ضراعة كل فرد . ومن أجل ذلك لا يخطر ببالك أن تعنونها بعنوان « الضراعة » بل تسميها « ضراعة » ، فالتنكير هنا أهون شراً من التعريف .

ومر بالشارع رجل ثالث ، فتلبثت نظراته هو الآخر على الرجل المقطوع الساق المتمدد على الرصيف ، تلبثت نظراته عليه برهة طالت أو قصرت، ثم مضى إلى شأنه وخيال « الشحاذ » ماثل فى ذهنه ، وأسئلة لا نهاية لعددها تهمى على فكره : من هذا الرجل ؟ كيف قطعت ساقه؟ ماذا كان قبل ذلك ؟ كيف يحيا الآن ؟ وكيف سيصير بعد الآن ؟ من أهله ؟ هل له زوجة وأولاد ؟ كيف يعيش هؤلاء؟ ما الذى يحسه؟ ما شعوره مثلا إزاء القرش الذى يرمى به إليه ؟ وتتتالى الأسئلة فى ذهن الرجل . ومن الأجوبة عن هذه الأسئلة تخرج حكاية .. زاخرة بالأحداث زاخرة بالمشاعر .

فالأديب إذن هو ذلك الذى يدرك الفرد فى ذاته وبكل غناه. إنه محمول على هذا بحكم رسالته ، إنه متحرر ، حين يكون فناناً ، من الحاجات العملية التى توجب إغراق الأفراد فى الكليات ، وتغييبهم وراء حجابها .

* * *

إن الملاحظة التجريبية تبين لنا أن القيم التى يتعلق بها أفراد البشر ، فتحدد سلوكهم وتضفى على شخصيتهم طابعها ، تختلف من فرد إلى فرد كل الاختلاف أو بعض الاختلاف ، هذا إذا لم نمض فى الأمر إلى أقصاه فنقول إن هذه القيمة التى يتعلق بها الفرد هى التى تصنع شخصيته .

إن الملاحظة التجريبية هى التى توحى إلينا بأن القيم التى يتعلق بها الأفراد وتحدد موقفهم من الأشياء ونظرتهم إلى الأمور ، وتحدد بالتالى الجانب الذى يرونه من الواقع ، تختلف باختلاف هؤلاء الأفراد . وإذا كان ڤيكتور باش يميز بين خمسة مواقف يقفها الإنسان من الطبيعة ومن الناس ومن نفسه : الموقف العملى الحسى ، والموقف العقلى ، والموقف الأخلاقى ، والموقف الدينى ، والموقف الفنى ، بدون أن يشير إلى أن الأفراد يختلف بعضهم عن بعض فى غلبة أحد المواقف لديهم على المواقف الأخرى ، وبدون أن يربط هذا الاختلاف باختلاف القيمة التى يتعلق بها

الأفراد ، فإن الفيلسوف وعالم النفس الألمانى شبرانجر قد صنف الأفراد على أساس الموقف الذى يقفونه من الأشياء ، وجعل هذا الموقف رهناً بالقيمة التى يتعلقون بها .

ويكاد يقتصر الفرق بين ما فعله باش وما فعله شبرانجر ، على أن الأول اكتفى بوصف هذه المواقف وبيان طبيعتها ، فى حين أن الثانى رأى أن هذه المواقف خصائص من خصائص الأفراد ، يختلف بها بعضهم عن بعض اختلافاً يمكّن من تصنيفهم فى نماذج ، ثم مضى إلى أكثر من ذلك فجعل اختلاف القيم التى يتعلق بها الأفراد ينبوع هذه المواقف ، حتى لكأن هذه القيم التى تنحدر منها المواقف هى التى تحدد صفات الفرد ، وتصنع شخصيته .

فما هى المواقف التى وصفها ڤيكتور باش[1]؟

يقرر باش أن هناك خمسة مواقف يقفها الإنسان من الطبيعة ومن الناس ومن نفسه .

أما الموقف الأول فهو يطلق عليه اسم « الموقف العملى الحسى » ويقول فى وصفه إنه موقف الإنسان حين يستعمل ما يحيط به فى إرضاء حاجاته العضوية وميله إلى الرخاء وظمئه إلى السعادة .

وأما الموقف الثانى فهو « الموقف العقلى » موقف الإنسان الذى يعرف . إن المعرفة هى السيطرة على الكون بوسائل مختلفة : فبالحس والفهم والعقل مما زودتنا به الطبيعة نُخضع الكون لطرز هذه الأدوات وصورها وقوانينها ونصل من ذلك إلى أن نخضع للمعقول عناصر ليست تخضع له فى الظاهر . والعلم هو ثمرة هذه العملية ، ومتى تكوّن العلم أتاح للإنسان أن يؤهل قوى الطبيعة وأن يؤنسها ، وذلك بأن يخضع انفجارها العنيف الأعمى للتنبؤ . فمن أجل أن يصل العلم إلى هذه الغاية ، تراه يُحل محلّ الواقع مجموعة من المفاهيم مرتبة فى طبقات (أجناس أنواع ، فروع ، إلخ) تطوق اللامتناهى وتجعله منتهياً ، فلا علم إلا بالكليات ، والفرد لا مكان له فى العلم ، إننا حين نواجه شيئاً ما أو فرداً ما من أجل معرفته

---

(١) فيكتور باش ، المرجع السابق ذكره ، ص ٣٥ – ٦٦ .

لا ننظر منه إلا إلى ما يشترك فيه مع أشباهه من أمر مشترك ، حتى إذا وعينا هذا الأمر المشترك ، وثبتناه بكلمة ، فأرسلنا الشيء إلى المجموعة التى يجب عليه أن يلتحق بها ، عدنا نفعل ذلك نفسه بالنسبة إلى سائر المفردات الأخرى ، نصنفها على أساس العناصر المشتركة بينها . فكأن المثل الأعلى للمعرفة العلمية هو أن تحل محل الواقع الحى المتحرك المتنوع إلى غير نهاية عالماً من التصورات الثابتة الساكنة المتدرجة فى طبقات . وفى هذا العالم ليس ثمة حركة ولا نور ولا لون ولا صوت ، بل مخططات شاحبة عاطلة من الشكل والحياة .

وأما الموقف الثالث فهو « الموقف الأخلاقى » فإلى جانب الموقف العملى الحسى الذى يخضع فيه الإنسان لنداء شهواته ، هنالك موقف آخر يعمل فيه الإنسان وفقاً للأخلاق ، أى يفكر فى اندفاعاته وميوله ، ويحاول أن يميز من بين البواعث التى تحمله على الفعل ، ذلك الباعث الذى يجب على الآخرين أن يخضعوا له ، ثم يخضع نفسه لهذا الباعث .

وأما الموقف الرابع فهو « الموقف الدينى » . وهو قريب فى رأى باش من الموقف الأخلاقى . ويستعير باش قول شليرماخر فى تعريف هذا الموقف فيصفه بأنه شعور الإنسان بأنه رهن قوى أعلى منه ، قوى تعاديه وتهدده ، أو تصادقه وتكلؤه برعايتها ، وهو شعور يستند على إحساس المرء تجاه الأشياء المنتهية بشىء لا نهائى هو أساس كل منته ، وهو المثل الأعلى الأخير الذى يصبو إليه هذا الجزء المختار من المنتهى أى الإنسان .

وأما الموقف الخامس فهو « الموقف الفنى » . ويوضح باش هذا الموقف الفنى بمقارنته بالموقف العلمى فيقول :

« إن العقل ، فى نطاق المعرفة الصرفة ، يدرك الشىء من الأشياء ليرده إلى سماته الأساسية ، فهو يفككه ويذهب عنه لونه وحياته ويفنى الإحساس به ، فليس هذ الشىء بعدئذ إلا أداة يستخدمها العقل المنظم ، حتى إذا تم هذا النشاط التنظيمى غاب الشىء وراء التصور العقلى (...) . وينتج عن ذلك أننا (...) إذا كنا لا نتعامل فى المعرفة العلمية إلا مع كليات ، فإننا فى التأمل الفنى لا نتعامل

إلا مع أفراد . فالمعرفة العلمية تعنى بما هو مشترك بين عدد كبير من الأشياء فى حين أن التأمل الاستطيقى يعنى ما هو فريد فى شىء واحد أحد. إن الفكر يتعامل مع " ال " شجرة ، مع " ال " زهرة ، مع " ال " رجل ، مع " ال " مرأة ، أما التأمل الاستطيقى فلا يهتم إلا بهذه الزهرة ، بهذه الشجرة ، بهذا الرجل ، بهذه المرأة . إذا كان العلم يحلل ويفكك ويخرب الأشياء والكائنات فإن التأمل الفنى يحترم عناصر الشىء الذى يتأمله وطريقة اجتماع بعضها إلى بعض ، ونسبها ، ومقاديرها احتراماً دينياً . فإذا كنت تتأمل تأملاً فنياً ، فأنت تدع للأشياء والكائنات أن تحيا كما تنبع أمام حواسك ، كما تنبت بفطرتها محملة بزينتها المشرقة التى كستها إياها القوة المجهولة التى تنبجس هى منها » .

هذه هى المواقف الخمسة التى يميزها فيكتور باش، بدون أن يقرر اختلاف الأفراد بعضهم عن بعض فى غلبة أحدها أو بعضها على حياتهم، وبدون أن يربط هذا الاختلاف باختلاف القيم التى يتعلق بها هؤلاء الأفراد . ولكن ذلك غير ما فعله شبرانجر حين ميز نماذجه الستة على أساس اختلاف موقف كل نموذج من النماذج عن مواقف النماذج الأخرى من الطبيعة والناس والذات .

فما هى نماذج شبرانجر التى أوحت بها إليه ملاحظة الواقع الإنسانى ؟

يميز شبرانجر بين ستة نماذج إنسانية على أساس القيم التى يتعلق بها الأفراد ، فتصبغ حياتهم، وتحدد سلوكهم، وتكاد تكون ينبوع ملامحهم النفسية جملة، وهذه النماذج هى : النموذج النظرى، والنموذج الاقتصادى ، والنموذج الفنى ، والنموذج الاجتماعى ، والنموذج الدينى [1] ؟

فأما الإنسان النظرى : فهو بطبيعته إنسان فكرى ، لا يحركه إلا هوى واحد ، هوى المعرفة ، ولا يعرف إلا ألماً واحداً هو الألم الذى يولده العجز عن حل المسائل . فالعلم عنده أرقى الميادين وأسماها ، وهو يعيش فى عالم من العموميات :

---

(١) وهناك نموذج سادس يسميه شبرانجر نموذج القوة ، ليس يعنينا فى سياق حديثنا أن نعرض له . راجع كتاب شبرانجر « نماذج الناس ، سيكولوجية الشخصية وأخلاقها » ، وراجع عرضنا لهذا الكتاب فى مجلة المعلم العربى ، دمشق ، العدد الخامس ، آذار ١٩٤٩ .

فالموضوعية والعمومية ، والنظام العقلى ، كل ذلك يملك عليه لبه حتى لكأنه هو نفسه منطق مطبق حى. وهذا النموذج يصادف خاصة بين العلماء المنقطعين للعلم . ولكن ليس من النادر أن يصادف كذلك بين غيرهم . إن الأفراد الذين ينتمون إلى هذا النموذج ينظرون إلى جميع ميادين الحياة من خلال قيمة واحدة عليا هى قيمة المعرفة . وهذا الإنسان النظرى غير بارع فى الحياة العملية ولا يجيد الكفاح فى سبيل الحياة . العلم عنده أولى من الاهتمام بالحياة.« رب عالم مزود بالكتب والأدوات لا يملك سريراً ينام عليه». لقد كان أفلاطون يتحدث عن الاقتصاديين فى كثير من الازدراء . والإنسان النظرى لا يحل الميدان الفنى منزلة عالية . إنه عدو لدود « للمتحمسين » و« الرومانسيين» الذين يزعمون أنهم واصلون إلى الحقيقة بالحدس أو العاطفة أو الخيال . وهو من الناحية الاجتماعية فردى . إنه لا يتصل بالآخرين إلا فى القيمة الشاملة التى للحقيقة . وهو فى الميدان السياسى مؤمن بقوة العلم والمعرفة يرى أن كل تقدم رهن بالتقدم العقلى ، وهو فى الميدان الدينى ينقسم إلى نموذجين فرعيين : فهناك النموذج الوضعى الذى يعارض جميع الأديان ويعدها مناقضة للعلم ، وهناك النموذج الفلسفى الذى يعد الدين جزءاً من النظرة المنطقية إلى العالم وإلى الحياة . وهناك فروع لهذا النموذج . من ناحية أصل المعارف التى يحصلها . فهناك النموذج التجريبى الذى يعتمد على الوقائع وهناك نموذج المبادئ الذى يعيش فى عالم من المعانى، وهناك النموذج الوسط الذى يجمع بين الوقائع والمبادئ . ويمكن التمييز بين نظريى العلوم الطبيعية ،ونظريى العلوم النفسية ، ويمكن التمييز من ناحية طريقة التفكير بين النموذج المحلِّل والنموذج المركِّب .

وأما الإنسان الاقتصادى : فهو الإنسان الذى يرى أول ما يرى فى جميع ظروف الحياة قيمة الفائدة . فكل شيء يبدو له وسيلة للبقاء والكفاح فى سبيل الحياة والاغتناء . إنه اقتصادى فى استعماله للمادة والقوة والمكان والزمان ، يريد أن يستخرج من كل شيء الحد الأقصى من الفائدة . وهو يقدر المعرفة بمقياس تطبيقاتها العملية . فالمعرفة التى ليس لها فائدة ملموسة ليست فى نظره إلا عبثاً ومضيعة للوقت . إنه نموذج المعرفة العملية . دراسات تايلور هى عنده ذروة

الأنترو بولوجيا لأنها تحفل بالمنفعة العملية . إن عقله عقل صاحب مصنع . وغاية ما يحلم به هو أن يحول الوجود إلى عملية حسابية ضخمة لا يكون فيها عامل من العوامل مجهولا . والإنسان الاقتصادى يحارب عالم الفن صراحة . وهو فى الحياة الاجتماعية أنانى، بقاء حياته أهم شىء فى العالم . وليس لأقرانه من قيمة إلا بمقدار نفعهم . حتى القيمة الأخلاقية تتحول فى ذهنه إلى قيمة اقتصادية ، فالفضائل الأساسية عنده هى : التوفير والجد والحذق وروح النظام والأمانة والنشاط فى العمل. وقولنا عن رجل إنه أخلاقى يرادف فى ذهنه أنه يمكن أن يُعْطَى قرضاً . القوة عنده هى الغنى والقيمة الاقتصادية هى القيمة القصوى . وهى تحتل منزلة الصدارة حتى فى شئون الدين : فالنجاح الاقتصادى هو عنده نعمة من الله ودليل على رضاه .

وأما الإنسان الفنى فإنسان جوهر روحه التعبير ، حتى ليمكن تعريفه بأنه يحول كل مشاعره أو تأثراته إلى تعابير . إن الحياة فى نظر هذا النموذج أثر فنى . إن أفراد هذا النموذج ينظرون إلى كل شىء من ناحية قيمته الفنية . لذلك كان العلم لا يغريهم ولا يلفت انتباههم ، كأنه فى ظل أو ظلام . والإنسان الفنى ميال إلى المذهب النسبى ، وميال إلى المذهب الحيوى . إنه يرى الطبيعة حية . هو رومانسى فى العلم وفى الفلسفة . وموقفه من شئون الحياة الاقتصادية كموقف الإنسان النظرى، أى أنه موقف عدم المبالاة. وهو من الناحية الاجتماعية فردى، فإذا كان اشتراكيًّا كانت اشتراكيته نفسها فنية : وهو فى الميدان السياسى يعد نفسه من طينة أرستقراطية . إن شعوره بشخصيته هو شعور بالقوة. إنه يقيس كل شىء بمقياس نفسه . وموقفه من الدين موقف من يرى أن الجمال هو روح الدين . إن العاطفة هى عنده كل شىء . إن وحدة الوجود الروحية هى الفلسفة الدينية للإنسان الفنى .

وأما الإنسان الاجتماعى فإن الاتحاد بالآخرين هو الميل الأعظم الذى يرين على نفسه . التعاطف والتعاون والتشارك والتضامن والتكافل والمحبة هى القيم العليا فى نظره . يرى أن العلم خال من الجوهر والروح ، لأن العلم يحمل على الكبرياء ، فى حين أن المحبة تدفع إلى التواضع . موضوعية العلم تعوق فى رأيه روح الإحسان

وعاطفة المحبة . إن الإنسان الاجتماعى يحل المحبة محل الاقتصاد . إنه صديق الجماعة . إنه يجنح إلى نوع من الشيوعية . وهو ينظر إلى الفن من الناحية الاجتماعية . فالفن يطهرنا من الأنانية ويفجر فينا ينابيع الرحمة . والدين عند الإنسان الاجتماعى ظاهرة رائعة فى الحياة. إنه قوة اجتماعية عظيمة . إن القاعدة التى يلتزمها الإنسان الاجتماعى فى حياته هى أن ينظر إلى جميع الأمور من وجهة نظر الآخرين . ولا كذلك نقيضه اللااجتماعى ، الذى لا يحفل بأحد ولا يبالى غيره ، حتى لقد يكره البشر .

وأما الإنسان الدينى فهو الإنسان الذى يضفى على مجموع الحياة ومجموع الفرد معنى ودلالة عميقة . وينظر إلى الحياة وإلى الفرد على ضوء قيمة عليا هى الله .

إن الإنسان الدينى ينظر إلى الحياة من خلال الله ، ويعمل ويعيش فى الله . الله مركز حياته . ليست سائر القيم الحياتية فى نظره إلا وسائل بالنسبة إلى القيمة العليا التى هى القيمة الدينية. رأيه فى العلم أنه ليس فى وسعه أن ينظر إلى الحياة والعالم نظرة تعادل فى عمقها وسعتها نظرة الدين ، فكل ما يستطيعه العلم هو أن يوضح بعض التفاصيل . والاقتصاد عنده يحتل منزلة دنيا : أليس التغلب على شهوة الخيرات الاقتصادية من أولى الواجبات التى يفرضها الدين . وللفن عنده حدود يجب أن يستمدها من الدين : والحياة الاجتماعية يجب أن تستلهم الدين .

إن الإنسان الدينى يعمل وهو متجه ببصره إلى « خلاص الروح » . وهو فى كل ما يعزم عليه من أمر ينظر إلى الحياة الكلية والغاية الأخيرة .

هذا هو تصنيف شبرانجر للأفراد على أساس القيمة التى يتعلقون بها . ولكن إذا كان كل تصنيف تنظيماً للواقع يجعل هذا الواقع معقولا ، فإن ملاحظة الواقع تكشف لنا عن ضعف فى هذا التصنيف الذى جاء به شبرانجر ، ويتجلى لنا هذا الضعف فى نقاط كثيرة ، منها على سبيل المثال لا الحصر ، أنه يصف الإنسان الاقتصادى بالأنانية : مع أن النظرة الاقتصادية إلى الأمور لا يترتب عليها أن يكون صاحبها أنانياً . إن صاحب النظرة الاقتصادية يعمل على تحقيق أكبر نفع لا من أجل مصلحته الشخصية بالضرورة ، بل من أجل المردود المفيد أيًّا كان

المستفيد . إن دراسات تايلور مثلا لا تعود بالمنفعة على تايلور ، وإنما تضاعف المنفعة بغض النظر عن المنتفع .

فلئن صدق المبدأ الذى يقوم عليه تصنيف شبرانجر ، أعنى ربط الموقف الذى يقفه الفرد من الأشياء بالقيمة التى يتعلق بها هذا الفرد ، إن فى هذا التصنيف صعوبات نحسب أن هناك تصنيفاً آخر يحلها . لأنه ينطبق على معطيات الواقع انطباقاً أكمل ، ويطوقها فى أطر واسعة تستطيع أن تستنفدها ، وهو أن نفرق فى الناس بين الفنان وغير الفنان ، فهذا هو التقسيم العريض الذى يتسع فى داخله لتقسيمات أضيق . فأما الفنان فهو الذى يرى الأشياء مفردات ينظر إلى كل منها فى ذاته ولذاته ، وأما غير الفنان فهو الذى يرى من خلال الآحاد كليات ، تسهيلا لإدراك الواقع من أجل التلاؤم معه وتسخيره لتحقيق حاجات بعينها . إن موقف الفنان هو الموقف المنزه عن المنفعة المبرأ من الحاجة ، فى حين أن موقف غير الفنان إنما هو الموقف الذى يرتبط على نحو مباشر أو على نحو غير مباشر ، بفائدة ما ، أية كانت هذه الفائدة .

فإذا عرضنا نماذج شبرانجر على هذا التصنيف الثنائى العريض، رأينا أن نموذجيه النظرى والاقتصادى ، يدخلان فوراً فى النموذج الثانى من هذا التصنيف الثنائى ، فالإنسان النظرى يعنى بالكليات والمبادئ العامة ، ولئن كان الهوى العلمى يمكن أن يستقل فى نشاط العالم عن الفائدة المباشرة، إن العلم قد نشأ أصلا من العمل، وللبحث العلمى تطبيقاته العملية دائماً . وهبه لم يفد فى تحقيق منافع اقتصادية مباشرة بالمعنى العادى لهذه الكلمة فحسبُ النظرة المفهومية إلى الأشياء ، وهى روح العلم ، أنها إذ تجعل الوجود بالتنظيم معقولا توفر على الفكر جهد إدراك المفردات واحدة واحدة ، وتختصر هذا الوجود اختصاراً يحقق نوعاً من الاقتصاد الفكرى . أليس المثل الأعلى للنظرة العلمية إيجاد معادلة رياضية واحدة تلخص الطبيعة كلها (لابلاس ، آينشتاين) . أما الإنسان الاقتصادى فدخوله فى النموذج الثانى من التصنيف الثنائى العريض واضح لا يحتاج إلى شرح . إنة الإنسان الذى لا قيمة للمعرفة عنه إلا بمقدار ما تحقق من نفع اقتصادى ، بل من نفع اقتصادى مباشر ، فحتى العلوم نفسها لا يعنيه منها إلا تلك التى لها تطبيق عملى مباشر ،

وإذا كان كذلك فلا شأن عنده لإدراك فني يتناول المفردات ويبرأ من المنفعة .

هذا عن نموذجي الإنسان النظرى والإنسان الاقتصادى فى تصنيف شبرانجر . أما النموذج الاجتماعى (وهو يقابل عند فيكتور باش الموقف الأخلاقى) ، فالحق أنه نموذجان ، فإن كانت اجتماعيته هى التزام القواعد الأخلاقية المقررة فى المجتمع ، فهو ينتمى فى التصنيف الثنائى المقترح إلى النموذج الثانى . فاجتماعيته هى اجتماعية الأخلاق السكونية (برجسون) ، أخلاق القواعد العامة ، أما إذا كانت اجتماعيته مستمدة من التراحم ، فهو يمت عندئذ إلى الموقف الفنى بسبب ، لأن التراحم لا يكون مع كليات مجردة ، بل مع أفراد بأعيانهم . وقد قلنا إنه يمت إلى الموقف الفنى بسبب ، ولم نقل إنه هو الموقف الفنى بذاته ، وذلك لأن جانب العمل يغلب فيه على جانب التأمل ، بل يكاد يكون العمل هو الشيء الوحيد فيه ، فالغاية التى يصل إليها التراحم فى هذا الموقف هى التعاون والتضامن والمحبة وما إلى ذلك ، فى حين أن الموقف الفنى ، من حيث هو موقف فنى ، يهدف بالتأمل إلى المعرفة وحدها كما يهدف بالخلق إلى التعبير وحده ، فإذا امتد بعد ذلك إلى حيث تكتمل المعايشة العاطفية بتعاون عملى كان عندئذ موقفين اثنين لا موقفاً واحداً ، فهو فنى حين تأمل ، وهو أخلاقى أو اجتماعى حين عمل . وهذا نفسه يصدق على الموقف الدينى ، إن ملاحظة الواقع تضطرنا إلى التفريق فى الموقف الدينى بين جانب عملى يهدف إلى تنظيم المجتمع (الدين السكونى) ، وجانب تأملى غايته فهم الكون بالحدس والعاطفة (الدين الحركى) . فأما الجانب الأول فهو ينتمى إلى الموقف العملى . وأما الجانب الثانى فهو يمت إلى الموقف الفنى بسبب ، ومن أجل هذا كانت تنعقد المقارنة دائماً بين الفن والتصوف ، ومن أجل هذا كان المتصوفون شعراء ، ومن أجل هذا كان الفنانون يحسون أنهم يتكلمون بلسان الله (بتهوفن) .

وإننا لنستطيع أن نتعرف وحدة هذه النماذج الثلاثة (الفنان ، والأخلاقى والمتصوف) فى الحركة الجدلية التى وصفها كيركجرد ، والتى بها يتم الانتقال من الموقف الفنى إلى الموقف الأخلاقى إلى الموقف الدينى ، فالحق أن كيركجرد

إنما كان يتحدث عن تأرجح نفسه بين هذه الاتجاهات ، حين تصور أنها مواقف يستقل بعضها عن بعض استقلالا تاماً و يختلف بعضها عن بعض اختلافاً جوهرياً ، مع أنها فى حقيقتها جوانب ثلاثة لموقف واحد هو موقف كيركجرد نفسه ، فما هذه النماذج الثلاثة : « دون جوان الفن » و « فارس الأخلاق » و « رجل الإيمان » إلا نموذج واحد يحقق ذاته فى حركة جدلية[1] .

والذى نريد أن ننتهى إليه من كل ذلك هو أن نقرر أن هناك موقفين أساسيين يقفهما الفرد من الطبيعة والإنسان وذاته ، فأما الموقف الأول فهو الموقف الفنى الذى يؤدى إلى رؤية المفردات ، وأما الثانى فهو الموقف العملى الذى يؤدى إلى رؤية الكليات ، ولكن كل موقف من هذين الموقفين يتخصص بعد ذلك بعوامل إضافية فيصبح مواقف متعددة . فكما يتخصص الفنان تبعاً لمراحل الحركة الجدلية فيكون فناناً فحسب ، أو يكون أخلاقياً أو دينياً (بالمعنى الحركى) ، وكما يتخصص الفنان الصرف تبعاً لاستعماله أداة من أدوات التعبير فيكون رساماً أو موسيقياً أو شاعراً ، وكما يتخصص الرسام نفسه تبعاً لمقدار التزاوج فى رؤيته بين الذات والموضوع ، فيكون واقعياً أو سريالياً ، مثلا ، فكذلك يتخصص الإنسان العملى تبعاً للجانب الذى يتعلق به اهتمامه من جوانب الكليات فيكون عالماً أو اقتصادياً أو اجتماعياً أخلاقياً أو دينياً (بالمعنى السكونى) ، وكذلك يتخصص العالم أيضاً فيكون فيزيائياً ، أو كيميائياً أو من علماء الحياة أو من علماء النفس . وإنما المهم إذن أن نفرق أولا هذا التفريق العريض بين موقفين يختلفان فى الحق اختلافاً جوهرياً من حيث إن أحدهما ينظر إلى الواقع فى ذاته بغض النظر عن التلاؤم والمنفعة ، فيرى فيه مفردات ، ومن حيث إن الثانى يختصر الواقع ويدخله فى معان كلية ليتلاءم معه ويسخره لتحقيق حاجاته .

ويجب أن نشير إلى أن كل فرد من الأفراد هو مزيج من هذه النماذج كلها ، ولكن غلبة موقف من هذه المواقف تغلب فيه صفات بعينها . ففلان

---

(١) راجع فيكتور باش فى مقالته عن كيركجرد « الفردية الدينية عند سورين كيركجرد » ، وذلك فى كتاب باش « أبحاث فى علم الجمال والفلسفة والأدب » ، ص ٢٦٨ — ٣١٥ .

من الثمانين مثلا ليس فناناً فحسب ، وإنما هو فنان أولا وهو غير ذلك ثانياً وثالثاً ، إلخ ، وفلان من رجال الأعمال ليس رجل أعمال فحسب بل هو رجل أعمال فى الدرجة الأولى وهو غير ذلك فى الدرجة الثانية والثالثة إلخ (لذلك تجد بين رجال الأعمال أنفسهم من يتذوق الفن فى لحظات لا يكون فيها رجل أعمال). وهذه الغلبة نفسها تختلف قوة من فرد إلى فرد ، فرب فنان ينتمى فى الوقت نفسه وبدرجة واحدة من القوة إلى سائر النماذج (فكم من فنان يعرف كيف يوفق بين عمله كفنان وبين حياته كإنسان ناجح ، ورب فنان تبلغ غلبة الموقف الفنى على حياته أن هذا الموقف يستأثر به استئثاراً يشبه أن يكون كاملا ، حتى ليكاد يكون فناناً ولا شىء غير ذلك ، لقد فكر كافكا فى الانتحار حين عهد إليه أبوه بالإشراف على مصنعه فى أثناء مرضه ، وذلك لأنه تصور أنه قد لا يستطيع أن يكتب شيئاً خلال خمسة عشر يوماً) .

وتبعاً لاختلاف الموقف الذى يقفه المرء من الأشياء والكائنات ونفسه يختلف العالم الذى يعيش فيه . فهو يعيش فى عالم مختصر غير مزدحم بحالات فردية غنية ملونة ، أو هو يعيش فى عالم ملىء حى نابض متنوع لأنه عالم آحاد وأفراد لا عالم كليات . هو يعيش فى عالم يتلبث فيه على كل شىء فما يعبر بالأشياء عبوراً سريعاً تمليه حاجات الحياة ، أو هو يعيش فى عالم من أسماء يغيب وراءها الواقع الفردى. لقد صدق لوسن حين قال إن البشر هم الذين يصنعون الطبيعة . فالطبيعة فى نظر بعض الناس منظر متعدد الأشكال والألوان ، مؤثر فى النفس ، وهى فى نظر بعضهم الآخر حقل يمكن استغلاله أو ميدان ينشب فيه قتال . ولقد كانت الطبيعة فى نظر بركلى المتدين حديث الله ، وهى عند عالم من علماء الفيزياء مجموعة من القوانين إلخ .

والعالم الذى يعيش فيه الشخص يفتقر أو يغتنى ، يفرغ أو يمتلىء ، تبعاً لقلة المواقف التى يقفها منه أو كثرتها ، بيد أن الموقف الفنى الذى يتلبث على المفردات هو الذى يدع للعالم ما فيه من غنى وازدحام وامتلاء .

ولكن أليس لغنى العالم الذى يعيش فيه الفنان حدود ؟

اليس يتخصص هذا العالم فى داخل الموقف الفنى ، فيكون عالم ألوان وأشكال ، أو يكون عالم أفراد من البشر ، ويكون داخل عالم هؤلاء الأفراد من البشر عالم أفراد معذبين ممزقين مثلا أو عالم أفراد أسوياء ؟ إلخ .

إن ازدحام عالم الفنان من حيث هو عالم مفردات غنية ملونة هو الذى يحملنا على أن نتصور هذا العالم غير ذى حدود . فهذا ما يفهم من النص الذى سنورده لآلان وفيه يشبه آلان عالم الفنان بعالم الطفل ، وسنرى كيف أن علينا أن نقيد رأى آلان فى غنى عالم الفنان بتحفظين اثنين ، أولهما أن تشبيه نفس الفنان بنفس الطفل مقبول إذا هو فهم على المجاز لا على الحقيقة ، وثانيهما أن ازدحام عالم الفنان محدود بحدود كثيرة ، وأن هذا العالم يعانى سلسلة من التخصصات . قال آلان يتحدث عن النفس الموسيقية (وهو يعنى بقوله النفس الموسيقية لا نفس الموسيقى فحسب ، بل نفس الفنان جملة) :

« إنما تمتاز النفس الموسيقية بأنها تبقى فى الطفولة ، تبقى على عتبة الحياة . فالطفل يتلقى الإحساسات وابلا من مطر يرهقه من أمره عسراً . وهو ينفق فى أول الأمر أيامه كلها فى ترتيب ذلك كله ، وفى ملاحظة ما فيه من التقاءات وصراعات وتراكمات وزوابع وتيارات مفاجئة وفراغات ترتعش بها الذاكرة منذ ذلك الحين ، ثم ما فيه من نبض يربو دائماً على ما يتوقع . تلكم هى الطفولة عند عتبة الحياة . ولكن المرضعات يوصدن الأبواب شيئاً فشيئاً دون هذه الضوضاء الوحشية . ويتعلم الطفل الحياة . أى يتعلم أن يدرك ويميز . فإذا الضوضاء لا تزيد عندئذ على أن تكون كصوت الطاحون بالنسبة إلى الطحان . إنه يستقر الآن فى الحياة . إنه يرتب كل شىء ، ويضع لكل شىء اسماً واستعمالا ومكاناً ثم يمضى إلى الموت ناسياً أنه ولد . ولكن النفس الموسيقية أبت ذلك ، أبت هذا الترتيب البارد ، واستمرت تشعر بكل شىء ضوضاء صاخبة ، لجة هادرة . سكرت بجميع الأشياء بجميع الألوان ، بجميع الرياح ، بجميع العطور ، بجميع الأصوات ، كما يتفق لنا ذلك حين نقف على شاطئ البحر ... لقد احتفظت النفس الموسيقية بالنفس القديمة ، النفس المندهشة ، النفس التى يضع صاحبها أصبعه على شفتيه ، ويصيخ بحواسه كلها ، كما نصيخ نحن بأسماعنا قليلا ، وإنه ليثقل على الحياة

أن يعيش المرء هذه الحياة ذات الانتباه المشتت، الانتباه الذي لا يغفل عن شيء ، ولا يهمل شيئاً ولا يصنف شيئاً بل يضع جميع الأشياء معاً وينشد فى كل لحظة سديماً. قد يقول قائل : هذا عذاب . والأولى أن نقول إنه تعب . فصاحبه لا يعرف النوم المريح ولا الحركات المألوفة . ولا يعرف الحواس الذاهلة المجردة التى لا ترى إلا ما هو نافع مفيد ، وإلا ما هو خطر مهدد أو حاجز عائق . إنه ساهر على كل شيء ، كإله : ومن ثم ما نراه فى مظهره من حزن . إن حياته حياة قلقة . إن انتباهه انتباه مشتت . إنه فى أرق ، وما ينفك فى توتر لا ينثنى . إنه مشدود دائماً إلى جميع الجهات . إنه لا يريد أن يبسط شيئاً ، لا يريد أن يبتر شيئاً .. لا يريد أن يصبح رجلا ، بل يريد أن يظل طفلا ، لا يريد أن يسمى شيئاً من أجل أن يقول كل شيء . إنه معجب بالحياة إعجاباً مرهقاً . وهو يأبى أن يعتادها وأن يألفها »[1] .

إن هذا النص الذى أوردناه لآلان يشتمل على فكرتين رئيسيتين نرى أنه لابد من تقييدهما . وهاتان الفكرتان الرئيسيتان هما :

١ - أن عالم الفنان مزدحم بكل أنواع الإحساسات .

٢ - أن هذا العالم الذى يعيش فيه الفنان يشبه العالم الذى يعيش فيه الطفل قبل أن تفرض عليه الحياة إفقاره بترتيبه وتنظيمه .

فأما أن عالم الفنان مزدحم بإحساسات كثيرة لا يزدحم بها عالم غيره ، فذلك صحيح ، وإنما ينبغى أن يحد ازدحام عالم الفنان بقطاع من الواقع هو الذى يتعلق به الفنان وينصب عليه فيراه بكل ما فيه من غنى هو غنى المفردات ، وفيما عدا ذلك القطاع يشبه عالمه عالم سائر الناس . وسنشير بعد قليل إلى سلسلة التخصصات التى يخضع لها عالم الفنان .

وأما أن هذا العالم المزدحم بالإحساسات يشبه عالم الطفل فذلك ما لعله ينبغى أن يفهم مجازاً لا حقيقة ، ذلك أنه إن كان يحلو لنا أن نتصور عالم الطفل على أنه عالم إحساسات غنية مزدحمة ، فقد لا يكون هذا التصور صحيحاً .

---

(١) آلان ، « موسيقى » ، ص ١٦ - ١٧ .

إن عالم الطفل فقير فقر اهتماماته ، ولاشك أن الطفل يتخير من بين المنبهات التى تقع على حواسه تلك التى تلبى مطلباً من مطالب اللحظة التى يعيش فيها ، وهو يصب هذه المنبهات فى قوالب الإدراكات ، ولعله ينبغى أن نتصور أن خروج الفنان من الطفل إنما يكون بالتغلب على الميل الطبيعى لدى الطفل إلى تنظيم إدراكاته من أجل التلاؤم مع الواقع .

ولئن كانت بوادر خروج الفنان من الطفل تلاحظ منذ الطفولة كانتباه بعض الأطفال إلى الأصوات انتباهاً قد يكون بشيراً باهتمامهم بالموسيقى ، إن هذا الانتباه مايزال راجعاً عندهم إلى قابليات حسية خاصة[1] ولم يصبح بعد ميلا موسيقياً بالمعنى الأصلى للكلمة ، وما يصنع الموسيقى ليس هو هذه القابليات الحسية فحسب ، وإنما هو أيضاً التعلق بالقيمة الموسيقية ، فالقابلية كالآلة تظل معطلة ما لم يحركها وقود ، والوقود هنا هو التعلق بالقيمة . إن هذه القابليات الحسية هى شرط ضرورى ولكنه غير كاف ، على حد تعبير الرياضيين وإلا كانت الاختبارات التى تقيس فى الأطفال القابليات الحسية اللازمة للعمل الموسيقى كافية للتنبؤ بالرسالة الموسيقية لدى طفل تدل هذه الاختبارات على حسن استعداده للموسيقى ، وذلك ما تكذبه ملاحظة الواقع . فهذا بيرون يخلص من استعراضه للجهود المبذولة من أجل وضع اختبارات ذات قيمة تنبئية كبيرة إلى قوله: « إن الفكرة القائلة بأننا نستطيع أن نصل إلى وضع جدول دقيق بالمقتضيات العاملية لمهنة من المهن ، وإلى وضع اختبارات تسمح لنا بأن نقدر تقديراً دقيقاً ما لدى الأفراد من هذه العوامل ، هذه الفكرة يعرضها ترستون عرضاً مغرياً (....) ولكننا نخشى ألا يكون هذا إلا حلماً من الأحلام الخيالية »[2] . وإذا كان هذا يصدق على الاختبارات المتصلة بالمهنة ، فهو على الاختبارات المتصلة بالإبداع الفنى أصدق . إن أقصى ما تستطيع أن تفعله الاختبارات هو أن تتنبأ باستعداد

---

(١) درس فنج القابلية الموسيقية بمناهج التحليل العاملى ، فانتهى إلى استخراج عامل مشترك وعوامل خاصة (الهارمونى — الميلودى ، الميل التحليلى التركيبى ، الإيقاع) وكانت دراسة فنج هذه تطبيقاً لمنهج سيريل برت على نتائج عدد من الاختبارات أخضع لها أربعة آلاف فرد . (راجع : بيرون ، المصدر المذكور تحت ، ص ٦٤) .

(٢) بيرون ، « علم النفس الفرقى » ، ص ٧٣ .

الطفل لتعلم العزف . ولكن بين الاستعداد لتعلم العزف وبين تعلم العزف مسافة هى المسافة التى تفصل بين الإقبال والإعراض ، كما أن بين العزف على آلة موسيقية وبين التأليف الموسيقى مسافة هى المسافة بين التقليد والإبداع ، بين التكرار الآلى والعمل الخالق ، بين المهنة والفن . إن هناك فرقاً فى النوع ، لا فى الدرجة ، بين المهنة والإبداع الفنى . وإذا كان فى وسع جميع الناس أن يتعلموا مهنة فنية بدرجات متفاوتة من الإتقان ، فإن الإبداع الفنى وقف على القلة التى وقفت الموقف الفنى أصلا . يقول بييرون : « أما فيما يتعلق بالإبداع العقلى أو الأدبى أو الفنى أو العلمى أو التكنيكى فإن العباقرة أناس يقعون خارج حدود التوزع الطبيعى »[1] . ذلك أن ما تقيسه الاختبارات ، وترسم على أساسه منحنى التوزع الطبيعى ، إنما هو القابليات اللازمة للعمل الإبداعى ، وهذه القابليات لا تؤدى إلى إبداع من تلقاء ذاتها ، وإنما يؤدى بها إلى ذلك التعلق بالقيمة . ومن أجل هذا رأى بيرون أن استعمال اسم العبقرية فى وصف مستوى معين من التفوق العادى (كما فعل ترمان خاصة حين أطلق اسم « عباقرة » على من يملكون نسبة ذكائية أعلى من ١٥٠) ، إنما هو استعمال غير موفق . وقد أشار بيرون فى كتابه « النمو النفسى والذكاء » إلى أن عدد العباقرة فى الولايات المتحدة يجب أن يكون ثلاثة ملايين عبقرية مادامت نسبة الذين يعلو مستوى ذكائهم على ١٥٠ هو ، فيما انتهى إليه يركس ولوبز ، ٢,٧٣٪ « أما وأن " العباقرة " فى الولايات المتحدة ليسوا هذا الجيش الكبير ، فذلك يرجع إلى أن القابلية إن كانت شرطاً ضرورياً للإبداع ، فليست هى بالشرط الكافى ، ولابد إذن من أن نضع العباقرة "خارج حدود التوزع الطبيعى" » . إن ما يصنع العبقرية ليس هو القابليات المهيئة للإبداع .

وبسبب هذا نرى أن مناهج التحليل العاملى تكشف فى موهبة الإبداع لا عن قابليات حسية وحركية فحسب ، بل تكشف كذلك عن عامل هو فى الرسالة الفنية أخطر شأناً من القابليات الحسية والحركية والعقلية ، وهو العامل الذى أطلق عليه جلفورد هذا الاسم العام « الحساسية للمشكلات[1] » . ومن

---

(١) بيرون ، المصدر السابق ، ص ١٠٠ .

هذا القبيل[١] ما سبق أن انتهى إليه شترن حين ميز بين استعدادات أطلق عليها اسم الاستعدادات الاتجاهية وبين الاستعدادات التى أطلق عليها اسم الاستعدادات التلاؤمية وهى الاستعدادات العقلية . وعلى هذا الأساس نفسه يفرق جاستون برجيه بين الذكاء من حيث هو قابليات عقلية وبين الهوى العقلى الذى يعمل القابليات العقلية فى البحث العلمى . فكما لا يصنع الذكاء عالماً وإنما يصنع العالمَ الهوى العقلى حين يضاف إلى حد كاف من الذكاء ، كذلك لا تصنع القابليات الحسية والحركية رسالةً موسيقية ، وإنما يصنع هذه الرسالة تعلق بقيمة هى الإصغاء إلى موسيقى النفس والتعبير عنها بخلق موسيقى . وعلى هذا الأساس نرى جاستون برجيه يتحدث عن اهتمامات حسية ، لا عن قابليات حسية ، حين يشير إلى أن هذه الاهتمامات هى ينبوع الفن[٢] .

بل إن علماء النفس يشيرون إلى أثر عامل الاهتمام حتى فى « القابلية — الذكاء ». إن كلاباريد يعدد المراحل المتعاقبة فى حل المشكلات (وهو عنده تعريف الذكاء) فيرى أنها : طرح المشكلة ، تكوين الفرضية ، التحقق من الفرضية . وألفرد بينه يميز فى الذكاء مراحل أربع : الفهم ، الابتكار ، الاتجاه ، الرقابة ، ويعنى بالفهم طرح المشكلة . ودونايفسكى يرى أن المرحلة الأولى هى « ملاحظة نقص» تحث على مرحلة ثانية هى مرحلة « البحث » ثم تؤدى إلى إيجاد الحل . وفى تحليل هيمانس لمراحل حل المشكلة ، نرى أن الاهتمام بالمشكلة هو المرحلة الأولى .

ومن أجل ذلك نرى واضعى الاختبارات يلحون على أن من الضرورى أن تكون المسائل مغرية للفحوص ليقبل عليها ، وليعطى كل ما يستطيع إعطاءه ، ومن أجل ذلك أيضاً نرى أن من الاعتراضات الأساسية على استعمال اختبارات الذكاء فى الكشف عن « القابلية — الذكاء » أن هذه الاختبارات قد تدع المفحوص

---

(١) راجع مصطفى سويف ، « الأسس النفسية للإبداع الفنى » ، الطبعة الثانية ، ص ٣٣٨ ، ومن الملاحظ أن هذا العامل الذى استخرجه جلفورد ينطبق على الإبداع عامة لا على الإبداع الفنى وحده . ويعرف هذا العامل بأنه « ميل إلى أن يرى الشخص فى موقف معين أنه ينطوى على عدة مشكلات تحتاج إلى حل » . وهذا هو التعلق فى اصطلاح ما نحن بصدده .

(٢) سنرى تفصيل ذلك فيما سيلى من هذا البحث .

غير مكترث بها فى حين أنه لابد أن يهتم المفحوص بالاختبار ، أن يشعر أن هنالك مشكلة تغريه بحلها . فهذا ما أطلق عليه جلفورد اسم الحساسية للمشكلات ، ورأى أنه ينطبق على جميع مواقف الحياة ، من أبسط مظاهرها حتى الإبداع الفنى . فإذا صدق هذا على أيسر الشئون ، فهو على الإبداع الفنى الذى يستأثر بحياة برمتها أصدق[1] .

* * *

فليس عالم الفنان إذن هو عالم الطفل . ولو صدق أن ازدحام عالم الفنان يشبه ازدحام عالم الطفل ، من حيث إن الطفل يتلقى جميع أنواع المنبهات ولا يتخير بينها ، ولا يصنفها فيغيبها وراء المعانى العامة التى يكونها فكره (كما يوحى بذلك قول آلان) لوجب أن يصدق أن يكون فى عالم الحيوان الذى تنهمر المنبهات على أجهزته الحسية أيضاً ، شىء من هذا الازدحام . وهذا ما لايبدو صحيحاً ؛ فلئن كان الطفل يتخير من بين المنبهات التى تقع على حواسه ما يناسب حاجاته ، ويفيده فى التلاؤم ، فيضيق بذلك عالمه ويفقر ، إن عالم الحيوان هو من هذا التخير نفسه أشد ضيقاً وأفقر . « لاحظوا أن الحيوانات يبدو أنها لا تدرك شيئاً غير مفيد ، ولاتعمل شيئاً غير مفيد . إن عين الكلب ترى النجوم فى أغلب الظن ، ولكن حياة الكلب لا تحفل بهذا المنظر . إن أذن الكلب تدرك ضجة من الضجات فينتصب الكلب ويقلق ، ولكنه لا يمتص من هذه الضجة إلا القدر اللازم للرد عليها بفعل فورى يتكرر هو نفسه فى جميع الأحوال . إنه لا يتلبث على الإدراك . وهذه بقرة فى مرعاها القريب من الخط الحديدى الذى يربط بين كاليه والبحر الأبيض ، وهذا هو القطار يمر محدثاً قرقعة كبيرة ثم يختفى . ما من فكرة فى الحيوان تجرى وراء القطار الذى مضى : إن البقرة

---

(١) لقد عبر سليبر ر عن مثل هذه الواقعة فى نطاق مردود العمل بوضع المعادلة التالية التى تبين كيف أن مردود فرد (R) رهن بطاقته أولا وبالمحرضات التى تدفعه إلى القيام بالمهمة ثانياً : $R = f (p,e)$ باعتبار R مردود العمل rendement و P الطاقة Potentiel و I المحرضات Incitatiens. راجع بول سليبر ر «الفرح بالعمل كأساس لسيكولوجية العمل » فى « السيكوتكنيك فى العالم المعاصر » ، ص ٣٥٤ .

ما تلبث أن تعود إلى عشبها الطرى دون أن تتابع القطار بنظرات عينيها الجميلتين . إن إبرة دماغها ما تلبث أن تعود إلى الصفر (...) إن الإنسان هو الحيوان الوحيد الذى (...) يقيم وزناً كبيراً لإدراكات غير مفيدة ، ولأعمال ليس لها جدوى مادية حيوية»[1] . إن عالم الحيوان فقير فقر« اهتماماته» ولعل هذا أن يصدق على الطفل صدقه على الحيوان بمعنى من المعانى ، وفى حدود أضيق .

وإذا كان الطفل يلعب ، فإن لعب الطفل ليس منزهاً عن المنفعة كما خيل إلى بعضهم ، فألقى جسراً بين لعب الطفل وعمل الفنان وربط بينهما وشبه الثانى بالأول لجامع التبرؤ من الفائدة فى كل ، والحق أن لعب الطفل يقوم بوظيفة حيوية كما أوضحت ذلك دراسات دكرولى ، فهو« تمرن » على الحياة . وصغار الحيوان تشترك فى هذا مع أطفال الإنسان ، فهى تلعب ، ولعبها تهيؤ للحياة . ونحن نلاحظ التجريد والتعميم فى لعب الطفل ، فالعصا تقوم عنده مقام حصان ، والعروسة والمخدة تستويان فى أن كلا منهما يمكن اتخاذه رضيعاً يدلل ويدارى .

فكما لا نستطيع أن نقول إن عمل الفنان كلعب الأطفال من حيث إن كليهما « مبرأ من المنفعة » ، كذلك لا نستطيع أن نقول إن عالم الفنان شبيه بعالم الطفل من حيث إن الطفل « يستقبل جميع المنبهات ولا يتخير بينها، شأنه فى ذلك شأن الفنان » . والحق أن الطفل والفنان كليهما يتخيران : الطفل يتخير ما يساعده على التلاؤم مع الحياة ، والفنان يتخير ما يقابل الجانب الذى تعلق به من الواقع ، فيراه بكل ما فيه من غنى ويظل ماعداه خارج ساحة الرؤية الواضحة عنده ، فيكون غائماً أمامه كما هو غائم أمام سائر الناس . وهنا نصل إلى تحفظ آخر بصدد النص الذى أوردناه من نصوص آلان . إن انتباه الفنان ليس« انتباهاً مشتتاً» ، وليس هو « مشدوداً إلى جميع الجهات » ، بل هو مركز أشد التركيز على الجانب الذى يراه من الواقع ، اللهم إلا أن نفهم من كلمة « الفنان » جميع الفنانين . ولكن الفنان ليس جميع الفنانين ، وليس هناك فنان اجتمعت له جميع اهتمامات الفنانين . قال برجسون : « لو كان هذا

---

(١) فاليرى ، « الرقص » ، ص ٥١٢ .

الانصراف تامًا ، بحيث لا ترتبط النفس بالعمل فى أى إدراك من إدراكاتها، لكانت هذه النفس نفس فنان لم ير العالم مثله بعد ، لكانت نفساً تبدع فى الفنون كافة معاً أو تصهرها جميعاً فى فن واحد ، نفساً تدرك كل شىء فى نقائه الأصيل، سواء فى ذلك أشكال العالم المادى وألوانه وأصواته ، أو أدق خلجات الحياة النفسية. ولكن أن نسأل الطبيعة كل هذا فشىء كثير . فهى حتى بالنسبة إلى الذين جعلتهم من بيننا فنانين ، قد أزاحت الحجاب عرضاً ومن جهة واحدة ، ومن هذه الجهة فقط نسيت أن تربط الإدراك بالحاجة . ولما كان كل اتجاه يقابل ما نسميه نحن « حاسة » كان الفنان ينذر نفسه للفن بواحدة من حواسه ، واحدة فقط . ومن هنا كان تنوع الفنون فى البدء ، ومن هنا أيضاً ينشأ الاختصاص فى الاستعدادات[١].

وقد يكون تخير الطفل أقل صرامة من تخير الفنان ، قد تكون الساحة التى تسقط منبهاتها على نفسه أوسع من الساحة الضيقة — موضع اهتمام الفنان — لأن اهتمامات الطفل لم تتخصص بعد ، وإنما هى بسبيل التخصص الذى يستخرج من نفس الطفل فناناً أو غير فنان .

على أن خروج الفنان من الطفل قد يتم فى سن مبكرة ، لا على أساس ما ذكرناه من حسن « الاستعداد » بالقابليات الحسية والحركية فحسب ، بل كذلك على أساس ما أسماه شترن الاستعدادات الاتجاهية ، أى على أساس التعلق بالقيمة الفنية الذى يصنع رسالة فنية . فلعل الاندفاعة التى تخرج من الطفل فناناً قد أرادت له أن يحمل الرسالة وهو ما يزال فى المهد صبيًا .

هنا يستبين لنا وجه أساسى من وجوه الفرق بين لعب الطفل وعمل الفنان على صعيد الغائية . فمن قال إن لعب الطفل وعمل الفنان يتشابهان فى أنهما غائية لا غاية لها ، فقد أخطأ مرتين : مرة حين جرد لعب الطفل من غايته وهى غاية عملية حيوية ، ومرة حين جرد عمل الفنان من غايته وهى غاية كونية إن صح التعبير . إن للعب الطفل غاية هى التهيؤ للحياة ، وإن لعمل الفنان غاية هى أولا معرفة ، وهى بعد ذلك خلق يغنى به الوجود ويرتقى . أما الخلق فهو هذه

---

(١) برجسون ، « الضحك » ، الترجمة العربية ، ص ١٠٥ .

الآثار الفنية التى تضاف إلى الوجود بعد أن لم تكن فيه ، وأما المعرفة فهى معرفة الواقع بما يجعله هو إياه أى بمعرفته مفردات لا كليات .

وهذا كله يتفق مع الفرق الأساسى بين موقف الطفل من الأشياء والكائنات وموقف الفنان منها ، وهو فرق يمثله التعارض بين الأخذ والعطاء . فموقف الطفل هو موقف الأخذ ، أما موقف الفنان فهو موقف العطاء . « إن علماء النفس المحدثين متفقون على إرجاع الفكر الطفلى إلى أنانية مطلقة تقريباً . فالذات واللاذات تكونان فيه أول الأمر مختلطتين . وإذا كانتا تتميزان إحداهما من الأخرى شيئاً فشيئاً . فإن الأنا وغرائزها تظل مركز الحياة النفسية لدى الطفل . إن عالم الطفل لا يشتمل إلا على ذات ، وكل ما عدا الذات فهو أشياء تستخدمها الذات . قد يخفى عنا هذا التمييز لدى الطفل حين نلاحظ عنده النزعة الإحيائية التى تمهر الأشياء بإرادات خاصة . ولكن هذه الإرادات تظل مفيدة أو ضارة ، فاتجاهها يحدد بالنسبة إلى الذات . إن الحياة التى يضفيها الطفل على الأشياء لا تحيل هذه الأشياء أبداً إلى كائنات مستقلة . وشيئاً فشيئاً ، بسلسلة من التلاؤمات مع الواقع وصفها بياجيه ، يتبدل فكر الطفل ويتبدل عالمه . فالأشخاص الآخرون لا يبدون له بعد ذلك أدوات فى خدمة أنانيته ، وإنما يصبحون ذوات مستقلة ، وفى مقابل ذلك تتجرد الأشياء المادية من الحياة التى أضافها إليها أو أضفاها عليها ، فتعود تصبح مجرد أدوات لا أكثر ، وتتأرجح الحيوانات فى نظره بين هذين النوعين من الموجودات »[1] . ولقد بين أوديبه كيف أن الفرد فى مرحلة الرشد هذه ، يكتسب ما يسميه فكرة التبادل[2] . ويضيف مورون إلى ذلك أن اكتساب هذه الفكرة يصحب باكتساب فكرة أخرى هى فكرة التفوق على كل ما ليس بإنسانى . فالمساواة بين الذوات الحية ، وسيطرة هذه الذوات الحية على كل ما ليس بحى ، ذلك هو المثل الأعلى للضمير العقلى الاجتماعى الذى يمثل الأخلاق المغلقة على حد تعبير برجسون ، ولكن كل حياة روحية تتجاوز هذا الأفق . ولنترك الأخلاق ولننظر فى الفن : إن الفنان يرى فى الأشياء حياة . هذا لا شك فيه .

---

(١) مورون ، المصدر نفسه ، ص ٢٢٦ – ٢٢٧

(٢) أوديبه ، « منبعا الحياة الأخلاقية ، المنبع الشعورى والمنبع اللاشعورى » .

ولكن شتان بين هذا وبين النزعة الإحيائية لدى الطفل . إن من يشبه الرؤية الفنية بإدراك الطفل الذى يضفى على الأشياء حياة يخلط بين ما هو دون العقل وما هو فوق العقل . « ويظهر هذا الخطأ واضحاً إذا تذكرنا أن الأثر الفنى ليس مفيداً أو ضاراً . إن الأثر الفنى ليس متجهاً بالنسبة إلى الذات (...) إن الفنان ، والإنسان الروحى ، ينقطعان عن النظر إلى أشياء العالم الخارجى على أنها أدوات . إنهما يحرران هذه الأشياء من ملكيتهما ، حتى إنهما يعطيانها لا يأخذان منها . وبذلك ينكشف لهما ما يسمى روح الأشياء (....) . إن الفنان الحق ينظر من حوله إلى الكائنات من أجل صفتها الخاصة . إنه ينسى نفسه من أجل أن ينظر إليها »[1] . إن الفنان يلتفت إلى الأشياء من أجل أن يراها فى ذاتها ، بغض النظر عن علاقته أو حاجته إليها . وشتان بين هذا وبين موقف الطفل الذى يضع لكل شىء مكاناً بالنسبة إلى ذاته .

* * *

ونعود إلى التقييد الأول الذى أردنا أن نقيد به ما وصف آلان به عالم الفنان من غنى وامتلاء وازدحام ، فنقول لاشك أن عالم الفنان مزدحم ازدحاماً ليس لعالم الأشخاص العاديين مثلُه ، وذلك لأن الفنان يدرك الأشياء بأعيانها لا بملخصاتها المجردة التى يصنعها الإنسان العادى فيحيل اللامنتهى إلى منته . ولكن هذا الازدحام محدود بنطاق الجانب الذى انصب عليه الفنان باهتمامه من الواقع . وإذا كنا نفرق تفريقاً أول بين الفنان وغير الفنان على أساس الموقف الذى يرى فى الأشياء الجوانب المشتركة بينها ، والموقف الذى يرى فيها فردياتها وما يجعلها هى إياها ، فإننا نفرق أيضاً فى الفنانين بين الرسام والموسيقى والشاعر والروائى ، تبعاً للجانب الذى ينصب عليه من الواقع ، بل إننا لنفرق أيضاً فى الروائيين والموسيقيين والرسامين بين أناس ينتبهون من الواقع الذى يعبرون عنه إلى جوانب دون جوانب ، فيكون لكل منهم عالمه الخاص الذى يعيش فيه ويعكسه فى أثره الفنى . إن لكل فنان من الفنانين عالماً خاصاً به لا يكاد يخرج منه . وهذا ما عبر عنه هويج مستعيراً من بروست هذا النص :

(١) مورون ، المرجع المذكور ، ص ٢٢٨ — ٢٢٩ .

« إن الفنانين لم يصنعوا فى يوم من الأيام إلا أثراً واحداً ، أو قل إنهم لم يعكسوا فى يوم من الأيام ، من خلال الأوساط المختلفة ، إلا جمالا واحداً حملوه إلى العالم ... لقد رأيتم بعض لوحات فرمير ، وأنتم تدركون إدراكاً واضحاً أنها ليست إلا أجزاء عالم واحد ، أنتم تدركون إدراكاً واضحاً أنكم إزاء مائدة واحدة ، وسجادة واحدة ، وامرأة واحدة ، إزاء جمال واحد جديد فريد »[1] . وعن مثل هذا يعبر مالرو أيضاً حين يقول : « إن الإنسان الذى سيصبح رساماً كبيراً يبدأ بأن يكتشف أنه أكثر حساسية بعالم خاص هو عالم الفن منه بعالم سائر الناس . إنه يشعر بحاجة قوية إلى أن يرسم . وهو يعلم عندئذ أن رسمه سيكون فى أول الأمر رديئاً ولا شك ، وأنه ينخرط فى مغامرة . ثم يجتاز مرحلة التقليد ، تقليد أواخر كبار الرسامين بوجه عام ، ويصل إلى الشعور بأن هناك تعارضاً بين « دلالة » ما يقلده وبين التصوير الذى يستشف أنه سيحققه . إنه الآن يميز فى غموض مخططاً شخصياً سيحرره من الرسامين الكبار الذين قلدهم ... حتى إذا ملك لونه ورسمه ومادته ، فأصبح المخطط أسلوباً ، ظهرت له عندئذ دلالة تصويرية جديدة للعالم »[2] .

لئن كان العالم الذى يعيش فيه الفنان هو عالم المفردات ينظر إليها فى ذاتها ويدركها إدراكاً أغنى ويعبر عن إدراكه لها فيما يخلق من آثار ، إن هذا العالم يخضع لسلسلة من التخصصات فهو أولا عالم الألوان والأشكال ، أو هو عالم الأنغام ، أو هو عالم أفراد البشر ، أو هو عالم الذات الحميمة ، إلخ ، وهو ثانياً فى نطاق هذا التخصص عالم الألم أو عالم الفرح أو عالم الشهوة أو عالم المرض ، وهو فى نطاق عالم المرض مثلا عالم يدور على عقدة أوديب أو عالم يُرى من خلال الشعور بالدونية ، أو هو غير ذلك .

ولننظر ، من أجل توضيح هذا التخصص ، فى عالم دوستويفسكى . إن العالم الذى يعيش فيه دوستويفسكى ، من حيث هو فنان ، عالم أفراد من البشر يدرك دخائلهم ويعايشهم حياتهم وينفذ إلى سرائرهم ثم يصورهم كما رآهم فى حقيقتهم الفردية هذه . ها هنا تخصص عالم دستويفسكى ، فكان عالم فنان لا عالم

---

(١) هويج ، « بوئيطيقا فرمير » ، ص ١٢٠ .

(٢) مالرو ، « طرق الصمت » ، ص ٣٤٢ — ٣٤٣ .

إنسان عملي ، لأن التعامل فى الحياة مع هؤلاء الأفراد لا يقتضى منه جهد الرؤية ولا جهد التصوير . ولكن دوستويفسكي لا يصور هؤلاء الأفراد بخطوط وأشكال وألوان فيؤلف لنا لوحات ، وإنما هو يصورهم بروايات . إنه الآن لا يلتفت فقط إلى المعنى الذى يظهر فى نظرات الفرد ومضة سريعة تنفض حالته النفسية فيلتقطها ويثبتها على قماش فى لوحة ، ولا يلتفت فقط إلى الحديث الذى تقوله حركة يد أو تقطيبة جبين أو تصعيرة خد ، ولا يلتفت فقط إلى الجو الذى تنشره ابتسامة ، ليلتقط هذا كله ويثبته فى لوحة ، وإنما هو يلاحق هؤلاء الأفراد فى اضطرابهم بين جنبات الحياة ، يرى كيف يتصرفون وماذا يعانون وبماذا يحسون ، ويرينا ذلك كله فى الرواية التى يخلقها . ها هنا تخصص عالم دوستويفسكي مرة أخرى . فعالمه الفنى الآن هو عالم روائى . ثم إن الأفراد الذين عنى دوستويفسكي بتصويرهم فى رواياته إن كانوا كثرة متنوعة ، فإن لكثرتهم حدوداً ولتنوعهم حدوداً . إنهم كثر ومتنوعون فى نطاق ما يسمى دائماً حين الكلام على أدب دوستويفسكي بعالم المرض . إن الشخصيات التى يصورها دوستويفسكي هى فى الدرجة الأولى شخصيات متمزقة متعبة معذبة مريضة، فهذا تخصص ثالث فى العالم الذى يعيش فيه دوستويفسكي ويصوره .

ونستطيع أن نحدد المشكلات التى تطرحها هذه التخصصات بالأسئلة الثلاثة التالية : ما الذى يجعل الفنان فناناً ؟ ما هى العوامل التى تجعل من الفنان أديباً أو رساماً أو موسيقياً ؟ ما هى الأسباب التى تفسر أن عالم هذا الأديب من الأدباء مثلاً كان على نحو ما رآه وعبر عنه ؟

إن لبعض علماء التحليل النفسى أجوبتهم عن هذه الأسئلة الثلاثة[١] ؛ فأما عن السؤال الأول فهذا جواب يستهل به أحد أتباع فرويد كتابه قائلا : « تبرهن لنا سيكولوجية اللاشعور برهاناً قاطعاً لا مراء فيه على أن الخلق الفنى ليس فى جميع تجلياته إلا ظاهرة بيولوجية نفسية ، ليس إلا تعويضاً تصعيدياً عن رغبات غريزية أساسية ظلت بلا ارتواء بسبب عوائق فى العالم الداخلى أو العالم

---

(١) يستثنى منهم فرويد نفسه الذى سنرى تحفظه فى هذا الشأن.

الخارجي»[1] . وعن مثل هذا يعبر هسنار قائلا :

« الفنان هو إنسان تتصف غرائزه الجنسية بأنها غير قابلة لأن تتحقق فى الحياة العملية تحققاً واقعياً»[2] . فكأن هذا التخصص الأول فى الإنسان ، إذ يصبح إنساناً فناناً لا إنساناً عملياً ، إنما يرجع إلى إخفاقه فى تحقيق شهواته فهو يعوض عن هذا الإخفاق بالخلق الفنى تصعيداً .

وأما عن الحلقة التالية من سلسلة التخصصات ، وهى ما يشير إليه السؤال الثانى ، فهذا دراكوليدس أيضاً يقول : «إن بقاء الجنسية الطفلية ، ولا سيما سيطرة ميل من الميول الجزئية للغريزة الطفلية (...) تؤثر كذلك فى استعداد الفرد لنوع من أنواع الفن دون غيره وإيثاره إياه خلقاً وتذوقاً . فالسبب الذى من أجله نرى الموهبة الفنية الخالقة أو الرغبة فى الاستمتاع الفنى تؤثر الشعر أو الموسيقى أو الرقص أو المسرح أو النحت أو الرسم ، هذا السبب قد يكون على صلة بغلبة بعض الميول الغريزية الطفلية ، وهى الميول التى تكون فى سن النضج لدى الإنسان السوى مكبوتة أو مكفوفة . وهكذا تؤدى غلبة العنصر النرجسى إلى الشعر ، وتؤدى غلبة العنصر السادى الشرجى إلى الفنون التشكيلية (النحت والتصوير) ويؤدى حب عرض الأعضاء التناسلية إلى المسرح ، وتؤدى الجنسية المثلية إلى الرقص ، إلخ . وكون هذه العناصر تلاحظ فعلا فى طباع الفنانين تبعاً لاختصاصاتهم يؤيد هذا الفرض »[3] . وقد أوغل جونس فى هذا الاتجاه فى التعليل ، فربط بين الميل إلى استعمال الألوان فى التصوير وبين التثبت على المرحلة الشرجية السادية من تطور الجنسية الطفلية ، فالتصوير تعويض تصعيدى عن ميل الطفل إلى العبث بالغائط .

وأما عن التخصص الأخير الذى يشير إليه السؤال الثالث ، فإن جميع أعمال علماء التحليل النفسى التى تناولت دراسة آثار الفنانين والروائيين

(١) دراكوليدس ، « التحليل النفسى للفنان وآثاره » ، ص ١٣ .
(٢) هسنار ، « التحليل النفسى » .
(٣) دراكوليدس ، المرجع السابق ، ص ٨٠ — ٨١ .

والشعراء ، بغية استخراج العقدة التى تتحكم فيها وتولدها ، إنما هى تعليلات لهذا التخصص .

وسوف نتعرض فيما بعد للمشكلة الأولى تفصيلا ، فنرى كيف أن جواب علماء التحليل النفسى عن المشكلة الأولى يشتمل على ثغرات كثيرة ، وكيف أن هذه الثغرات جعلت أصحاب هذه المدرسة متردّدين حائرين (فرويد) وكيف جعلتهم ينقسمون على أنفسهم ، وكيف أن الجواب عن هذا السؤال الأول لا بد أن يكون بتعليل غائى أونتولوجى ، فليس يجدى فيه البحث عن العلة الفاعلة بقدر ما يجدى فيه ربط النتيجة بعلة غائية .

وإنما نريد الآن أن نبين ، فيما يتعلق بالسؤال الثانى أن القابليات الحسية والحركية والعقلية التى زُوِّد بها الفنان هى التى تخصص عالمه ذلك التخصص الثانى ، فتجعله عالم رسام أو موسيقى أو روائى أو شاعر ، كما نريد أن نشير إلى جملة العوامل التى تتدخل فى تخصيص عالمه ذلك التخصص الثالث ، فتجعله هو العالم الذى رآه وعبر عنه فى آثاره .

إن التخصص الأول فى عالم الفنان هو أنه عالم فنان لا عالم إنسان عملى ، أى أنه عالم مفردات لا كليات . وسواء أكان هذا التخصص راجعاً إلى اختيار حر ، قام به الفنان كما يذهب إلى ذلك سارتر حين قال بصدد الكلام على بودلير : « إن بودلير قد اختار أن يرى نفسه »[1] ، أم كان على خلاف ذلك راجعاً إلى اختيار قامت به الطبيعة كما يعبر عن ذلك برجسون بقوله : « ولكن الطبيعة تذهل من حين إلى حين فتخلق نفوساً أكثر انصرافاً عن الحياة ، ولست أعنى ذلك الانصراف المقصود ، المحسوب المنظم ، ولا التأمل والفلسفة ، بل أعنى نوعاً من الانصراف طبيعياً فطر عليه الحس والشعور فتجلى فى طريقة خاصة فى النظر والفهم والتفكير »[2] ، أم كان اختياراً أرادته للفرد قوة عليا يسميها المتصوفة الله ، على حد تعبير مورون[3] ، فالمهم هو أن عالم الفنان قد تخصص تخصصاً أول

---

(١) سارتر ، « بودلير » ، ص ٢٨ .

(٢) برجسون ، « الضحك » ، الترجمة العربية ، ص ١٠٥ .

(٣) مورون ، المصدر السابق ، ص ٢٢٦ .

فكان عالم عيان لا عالم تجريد . فالفنان ها هنا يتجه باهتمامه إلى مفردات يدركها فى واقعها الغنى بغض النظر عن حاجاته العلمية ، لا إلى معان عامة تلخص هذه المفردات وتفقرها ، ولعلنا نستطيع أن نتصور أن الفنان كان يود لو يعبر عن إدراكاته بجميع وسائل التعبير ، لو يكون كما قال برجسون « فناناً لم ير العالمُ مثلَه بعد » ، « فناناً يبدع فى الفنون كافة أو يصهرها جميعاً فى فن واحد » . ولكنه سرعان ما يدرك أنه غير مهيأ لهذا كله ، وأن ما أوتيه من قابليات حسية وحركية وعقلية محدود ، وأنه لا يستطيع أن يعبر عن رؤاه إلا بالتصوير أو الموسيقى أو بنوع آخر من أنواع الفنون . وقد لا يتم إدراكه هذا على صفحة الشعور الواعى الواضح ، وإنما يكون إحساساً غامضاً مبهماً . والمهم على كل حال هو أن كل فنان قد زُوِّد بقابليات حسية وحركية وعقلية تهيئه للرؤية والتعبير بفن واحد من الفنون ، أو بفن واحد فى الدرجة الأولى . حتى إذا أخذ يعبر عن رؤاه بهذه الأداة الخاصة التى هيأتها له قابلياته ، أخذ عالمه يتخصص ذلك التخصص الثانى فهو الآن عالم رسام أو موسيقى أو شاعر أو غير ذلك . ومما يوضح لنا تأثير القابليات فى توليد هذا التخصص الثانى أن هناك شعراء يرسمون ، وأن هناك رسامين يكتبون ، وأن هناك كتاباً يلحنون ، إلخ ، ولكن الشعراء الذين يرسمون ينظمون الشعر خيراً مما يرسمون لوحات ، وأن الرسامين الذين يكتبون يصنعون لوحات خيراً مما يؤلفون قصصاً ، وأن الكتاب الذين يلحنون ينشئون روايات خيراً مما يضعون موسيقى. ذلك أن الطائفة الأولى قد أوتيت من القابليات التى تهيئ للقريض أكثر مما أوتيت من القابليات التى تهيئ للتصوير ، ولأن الطائفة الثانية أوتيت من القابليات التى تهيئ للرسم أكثر ما أوتيت من قابليات تهيئ للكتابة ، ولأن الطائفة الثالثة أوتيت من القابليات التى تهيئ لتأليف الروايات أكثر مما أوتيت من قابليات لوضع ألحان موسيقية . ولو قد أحس الشاعر الذى يرسم أنه يرسم خيراً مما يقرض الشعر ، لكان إذن رساماً فى الدرجة الأولى وشاعراً فى الدرجة الثانية ، وهكذا دواليك بالنسبة إلى الرسام الذى يكتب إلى الكاتب الذى يلحن . وهكذا فإن القابليات الحسية والحركية والعقلية التى تهيئ لحسن التعبير عن الرؤى بأداة من أدوات الأداء الفنى دون غيرها أو أكثر من غيرها ، هى التى تخصص

عالم الفنان ذلك التخصيص الثانى[١] .

على أننا لا نستطيع أن نغفل أن هذا التخصص الثانى الذى تفرضه القابليات على عالم طائفة من الفنانين هم الرسامون مثلا ، لا يوصد دونهم عوالم الطوائف الأخرى من طوائف الفنانين ، كالموسيقيين والشعراء والروائيين ، ذلك أن هذه العوالم إنما تنتمى إلى العالم الفنى المشترك بينهم جميعاً ، وهو العالم الذى تملؤه مفردات .

إن بين عوالم الفنانين ممرات ، فمن أجل ذلك نرى شعراء يرسمون أو مصورين يكتبون ، أو نرى على الأقل أن جميع الشعراء يتذوقون التصوير إن لم يكونوا فيه خالقين ، ونرى جميع الكتاب يتذوقون الموسيقى والتصوير وسائر مبدعات الفن ، أكثر مما يتذوقها أولئك الذين وقفوا من الوجود الموقف العملى أصلا . ورب كاتب يرسم بالكلام لوحة تمثل منظراً طبيعياً ، ورب شاعر ينثر بقصيدة من الشعر جواً كالجو الذى يخلقه الموسيقى بلحن من الألحان .

وأما التخصص الثالث فى العالم الذى يراه الفنان ويعبر عنه بمخلوقاته — ولنتحدث الآن عن الأديب من بين الفنانين — فهو يرجع إلى العوامل التى تحدد شخصيته . وسنرى فيما بعد كيف أن الأديب يصبو إلى التحرر من تحديدات شخصية لإنتاجه ، سنرى كيف أن إنتاجه الأدبى يتشوف إلى اللاشخصية ، سنرى كيف أن الأديب يعلو فى إنتاجه على ذاته . ولكن هذا التحرر من الذاتية لا يتم لجميع الأدباء بدرجة واحدة من الكمال حتى لنستطيع أن نقول إنه لا يتم لأى واحد منهم على نحو كامل . فالأديب مشدود إلى شخصيته دائماً ، أسير لها دائماً . ولئن كانت فى الأديب صبوة إلى التطواف فى عالم رحيب لا تحده قيود ، إن العالم الذى يعيش فيه هو حصيلة تلك الصبوة إلى فوق وذلك الانشداد إلى تحت (بالمعنى الذى أراده مورون) هو ثمرة التفاعل بين تشوف الأديب إلى السعة وبين الضيق الذى تفرضه عليه شخصيته .

وعلى هذا الأساس فإن علم النفس الذى يدرس الشخصية هو الذى

---

(١) ونلاحظ أن الموقف العلمى يتخصص أيضاً بالقابليات العقلية ، فيكون العالم رياضياً أو فيزيائياً أو كيميائياً أو بيولوجياً أو عالماً من علماء النفس أو الاجتماع .

يكشف لنا عن العوامل التى فرضت نفسها على عالم الأديب فخصصته ذلك التخصيص الثالث. وإذا قلنا علم النفس فإنما نتصور علم النفس وقد استطاع فى مستقبل قريب أو بعيد أن يتكامل ، وأن ينشئ منظومة من الرموز العلمية تمتص معطيات الواقع ، فلا تدع شيئاً من هذه المعطيات خارج هذه المنظومة ولا يكون هنالك تفسيرات شتى لواقع واحد ، بعضها مستمد من علم الأمراض النفسية ، وبعضها الثانى مستمد من التحليل النفسى وبعضها الثالث مستمد من علم الطباع ، إلخ .

وبانتظار تحقق هذا التكامل فى علم النفس ، يستطيع التعليل الأدبى أن ينتفع بدراسات هذه الفروع المختلفة من البحث فى الكشف عن العوامل التى حددت عالم الأديب. وهذا ما سنفرد له فصلا خاصاً ، نتحدث فيه عن المساهمات التى يمكن أن يحملها إلى دراسة آثار المؤلف : التحليل النفسى ، وعلم الأمراض النفسية، وعلم الطباع ، وغير ذلك من الدراسات السيكولوچية ، إذا هى كانت دراسات جدية .

على أننا لا نستطيع هنا إلا أن نشير إلى أن تعليل الأثر الأدبى بالسيكولوچيا الفردية يظل جزئياً ، مهما يكن جدياً ، ذلك أن الحياة النفسية تؤثر فيها الحياة الاجتماعية . ولئن كان التحليل النفسى يتناول تأثير العنصر الاجتماعى فى تكون الشخصية عن طريق تأثير الأسرة ، ولئن كان يونج يحدثنا عن« لا شعور جمعى» وعن « عقد جمعية» لعلها هى الأصل الذى تنبع منه بعض المبدعات الأدبية ، فإن السيكولوچية الاجتماعية التى يجىء بها التحليل النفسى ضيقة . وعلم الاجتماع هو الذى يستطيع أن يربط بين الأثر الأدبى والشروط الاجتماعية التى خصصت عالم الأديب ، فتجلى تخصصه هذا فى إنتاجه الأدبى . ولعل علماً واحداً للإنسان أن ينشأ ، فى مستقبل قريب أو بعيد ، من تكامل ما تكشف عنه الدراسات السيكولوچية والدراسات السوسيولوچية ، فتكون هنالك منظومة واحدة من الرموز العلمية تمتص جميع معطيات الواقع ولا تدع شيئاً من هذه المعطيات خارجها ، وتربط لنا بين الأثر الأدبى وبين العوامل التى خصصت عالم الأديب ، وهى عوامل نفسية اجتماعية فى آن واحد . وبانتظار تحقق ذلك التكامل لا بد من

الإشارة إلى أن المفاهيم الماركسية هى التى تغلب الآن على التحليل الاجتماعى للآثار الأدبية ، محاولةً أن تكشف عن العوامل الاجتماعية التى تخصص عالم الأديب ، ولا شك أن هذه المفاهيم يمكن أن تساهم فى إلقاء أضواء على هذه المشكلة .

وجملة الأساس التى تقوم عليها هذه الدراسات هو أن الأثر الأدبى تعبير عن رؤية العالم ، عن وجهة نظر فى مجموع الواقع ، وهذه الرؤية أو هذه الوجهة ليست حادثاً فردياً وإنما هى حادث اجتماعى ، هى مذهب فكرى يفرض نفسه فى بعض الظروف على جماعة من الناس ، على طبقة معينة . فالكاتب يحس هذه الرؤية ويعبر عنها . لذلك نرى أن لكل عصر من العصور موضوعات عامة تقابل البنيان الاجتماعى ، مثل موضوعى المعارضة للواقع أو الإذعان له ، وهما موضوعان خاصان بالطبقات الآيلة إلى الأفول ، ومثل موضوع تسويغ الحالة الراهنة ، وهو خاص بالطبقات المسيطرة ، ومثل موضوعى التجديد والأمل ، وهما يعبران عن صعود الطبقات الصاعدة .

فالأثر الأدبى ، من حيث هو إيديولوچيا ، ينتمى إلى البنية الفوقية الفكرية ، ويجب أن يدرس فى علاقاته الديالكتيكية بالبنية التحتية . « فلا التحليل الذاتى الذى يبالغ فى بيان صفة الأصالة لدى مفكر ، ولا التحليل الاجتماعى الذى يدرس الأثر الأدبى على مستوى بيئة اجتماعية نتصورها متجانسة غير متميزة ، لا هذا التحليل ولا ذاك مناسب وصادق . وإنما ينبغى أن نضع الأديب وآثاره فى بيئة يجعلها صراع الطبقات متميزة غير متجانسة »[1] . ويجب أن نقف وقفة خاصة على الفكرة القائلة إن الأثر الأدبى ينبغى ، من حيث هو ينتمى إلى البنية الفوقية ، أن يدرس فى علاقاته الديالكتيكية بالبنية التحتية . ذلك أن هذه الفكرة تنفى تلك الفكرة التبسيطية التى قد يظن أنها تستخرج من الماركسية استخراجاً منطقياً ، وهى التى تزعم أن أثر الأديب إنما هو بالضرورة تعبير عن مطامع الطبقة التى ينتمى إليها هذا الأديب ولا شىء غير ذلك . فإن زعمنا هذا كنا نقيم علاقة علية ميكانيكية بين الأثر الأدبى والطبقة التى ينتمى إليها خالقه ، وكنا ندرس الصلة بينهما على طريقة تين ، وبرونوتيير ، وهانكن ، وغيرهم ممن يفضح النقاد الماركسيون خطأ

(١) كارلون وفيلو ، « النقد الأدبى » ، ص ٩٦ .

تحليلاتهم الميكانيكية التي تجعل الأديب مجرد مرآة تعكس البيئة . إن الأديب ، لا يعبر بالضرورة عن أحلام طبقته التي تحد عالمه فتجعله لا يرى من الواقع المعروض أمامه إلا ذلك القطاع الضيق . ولئن كان عالم الأديب يتخصص بالطبقة التي ينتمي إليها ، فليس ينفي هذا أن في وسعه أن يعلو على هذا التخصص ، فيرحب أفقه ويتسع . ولئن كان التحليل الماركسي يساعدنا على تفسير هذا التخصص ، إن الأديب يظل دائماً قادراً على أن يتجاوز عالم الطبقة . ويمكن القول بتعبير أقرب إلى العيان : « ليس من الضروري لروائي ينتمي إلى الطبقة المظلومة مثلا أن يختار شخوص رواياته من أفراد هذه الطبقة ، وأن يصورهم تصويراً يحببهم إلى القلب ويثير عليهم الشفقة ، ويبعث في القارئ شعور الثورة على الواقع الظالم الذى يستذلهم ، كما ليس من الضروري أن يصور شخوصاً من الطبقة الظالمة تصويراً ينفر منهم ، ويبين فسادهم ويحنق الضمائر عليهم ، بل من الممكن أن تمتد بصيرته الأدبية إلى نفوس طيبة في الطبقة المسيطرة ، وإلى نفوس تعيسة في الطبقة المسيطر عليها . لئن كان الأديب يهدف ، فيتخير من الواقع ما يناسب هدفه ، إن ذلك لا يعميه عمى تاماً . وأكثر من ذلك أن من الممكن أن « تكون هنالك مسافة بين الأفكار الفلسفية والسياسية والنيات الشعورية لدى كاتب من الكتاب وبين إحساسه بالكون الذى يخلقه برؤيته لهذا الكون . مثال ذلك أن بالزاك برغم أنه رجعي وبرغم تحيزه الصريح للأرستقراطية ، قد جعل هذه الأرستقراطية هدف سخريته وهجائه ، وبذلك تعالى في أدبه على آرائه الخاصة . ذلك أنه ليس هناك علاقة ميكانيكية بين الرؤية التي يعبر عنها الكاتب وبين البيئة الاجتماعية التي يعيش فيها . فتارة يعبر الكاتب عن الطبقة الحاكمة (ديدرو) ، أو عن الطبقة المسيطرة التي هي في سبيل الأفول (بروست) ، ولكنه في كثير من الأحيان يستقل عن الطبقة المسيطرة ، ولاسيما حين يصبح دورها هو مجرد المحافظة على نظم بالية (نتشة ، مالرو) ويتفق أيضاً أن يعبر كاتب من الكتاب الذين ينتمون إلى الطبقة المضطهدة أن يعبر عن نظرة إلى العالم هي نظرة الطبقة المسيطرة ، كما يتفق أن يعبر كاتب واحد ، في مؤلفاته المختلفة عن أيديولوجيات متعارضة »[1] .

---

(١) كارلون وفيلو ، « النقد الأدبي » ، ص ٩٦ .

وهكذا نرى أن الطبقة إن كانت تسهم فى تخصيص العالم الذى يراه الكاتب ويعبر عنه ، فإنها لا تقيد رؤيته هذه تقيداً كاملا ، ويظل الكاتب قادراً على أن يعلو على العالم الضيق الذى تفرضه على رؤيته أحلام طبقته التى هى أحلامه ، لأنه يستطيع دائماً أن يتحرر من ذاته ليرى الواقع رؤية طليقة ، ويجب دائماً على كل حال أن ننظر إلى أحلام الطبقة التى ينتمى إليها الكاتب فى انعكاسها فى نفسه ، أى مقدار مشاركته هو فيها ، وإلى مقدار إسهامها فى صنع شخصيته ، ولا شك أن تأثره بها يكون أقوى ما يكون حين تترجم إلى أحلام شخصية ناشئة عن حوادث وقعت له وشكلت فى نفسه ما يسميه علماء التحليل النفسى باسم الصدمة ، وأصبحت تمازج شخصيته ممازجة عقدة من العقد النفسية لمظاهر الحياة النفسية كلها . إنها عندئذ تسهم إسهاماً قوياً فى تخصص عالمه . وعلى هذا الأساس يمكن أن تعد الدراسة التى كتبها إدموند ولسن عن ديكنز نموذجاً لما يمكن أن يتم بين التحليل النفسى وعلم الاجتماع من تكامل فى دراسة أديب من الأدباء ... « إن ولسن يستعمل ما يمكن أن يسمى مزاوجة قائمة على الحس السليم بين علم النفس وعلم الاجتماع ، فى محاولة بيان الظروف التى تفسر الطبيعة الخاصة بإنتاج كاتب من الكتاب . وعنايته بالعوامل الاجتماعية ليست مشتقة من أى مذهب جامد، شأن الماركسيين ، وإنما هى مقترنة بالعناصر النفسية اقتراناً حرًّا طليقاً ، فى دراسات عن شعور الكاتب إزاء طبقته ، وعن أثر المعارك الاقتصادية الأولى فى نفسه ، وعن أنواع الاصطدام التى قامت بينه وبين المواضعات وهكذا .. إن المؤلف يعرض علينا أمر سجن والد ديكنز بسبب الدين ، واضطرار ديكنز إلى العمل فى مصنع صباغة ، على أنهما عاملان أساسيان فى تحديد اتجاه خيال المؤلف ، وهو يبين تأثيرهما فى مؤلفاته . إنه يظهر المذلة التى عاناها ديكنز ، واستياءه المر من أمه التى أرادته على أن يستمر فى عمله بالمصبغة ، واشتباه الناس فى أصله . إن جميع هذه الظروف تستحق أن تعرف ، لأنها تساعدنا على فهم ما كان ديكنز يريد أن يقوله »[1] .

(١) دافيد ديشيز ، « دراسات جديدة للأدب » . ومن الدراسات التى استلهمت الماركسية فى النقد الأدبى يجب أن نذكر خاصة دراسة فريڤيل عن « زولا » ، ودراسة لوفيفر عن « ديدرو » ، ودراسة لارفاك عن « جورج صاند » . عدا بعض الدراسات الأخرى كالدراسات التى كتبها لينين عن تولستوى ، وعدا الصفحات الشهيرة التى كتبها جدانين عن « الأدب والفلسفة والموسيقى » .

إذا كان ما يؤثر فى تكوين شخصية الفنان هوما يضطرب فى أعماق لا شعوره من عقد، كان ينبغى أن نتصور أن ثمة عقداً نفسية هى التى تتولى تخصيص عالم الفنان . ولكن على قدر صبوة الفنان إلى اللاشخصية وعلى قدر ما يستطيع تحقيقه من تحرر من ذاته ، تكون سعة الرحاب التى يطوف فيها ، ويكون غنى العالم الذى يراه ويعبر عنه .

لقد رأينا أن الفنان الذى وقف الموقف الفنى ، حين تحرر من العمل ، وأصبح ينظر إلى الأشياء فى ذاتها لا فى صلتها بحاجاته ، وأصبح تبعاً لذلك يراها رؤية أغنى ، قد اغتنى عالمه وازدحم وحفل . فذلك تحرر أول يؤدى إلى غنى فى إدراك الفنان . وهو تحرر يؤدى أيضاً إلى سعة فى عالم الفنان . فالأديب مثلا، إذ تحرر من الحاجات العملية ، أصبح لا يقتصر فى رؤيته الأدبية على الأفراد الذين يتعامل معهم من أجل الحياة وإنما يرى غيرهم ممن لا شأن لحياته العملية بهم على الإطلاق. إنه الآن على صلة بأفراد لا تلزمه حياته العملية بالتعامل معهم . ومن هنا كان تكثر نفسه . فإذا تحرر تحرراً ثانياً ، هو التحرر من التقييدات والتحديدات التى تفرضها على عالمه شخصيته ، ولاسيا عقدة فى اللاشعور تستبد به وتشده إلى أسرها فقد اتسع عالمه اتساعاً آخر ، واغتنى اغتناء جديداً . والحق أن كل أديب يصبو إلى هذا الاتساع ، ويحققه على قدر ما يستطيع الإفلات من تحديدات شخصيته ، والأدباء يتفاوتون فى مدى ما يحققونه من هذا التحرر ، فيتفاوت عالمهم اتساعاً ، فالروائى الذى حقق قدراً كبيراً من هذا التحرر تشتمل آثاره على شخصيات كثيرة متنوعة . إنه يخرج من جلده ليندس فى جلد أفراد آخرين على حد التعبير الفرنسى . إنه يعيش حيوات كثيرة لا حياة واحدة ويكون شخصيات متعددة لا شخصية واحدة ، قال كاريت يلوم كتاب الجيل الأول من القرن العشرين بفرنسا : « إن آندره جيد مثلا لا يستطيع أن يضع نفسه فى جلد شخص غبى . إنك لا ترى فى آثاره كلها شخصاً غبياً . وواضح أن هذا يجعله محدوداً . ما من غبى فى آثاره كلها . وكذلك آثار جيرودو ومورياك ،

= ومن أجل الاطلاع على المبادئ العامة التى يقوم عليها النقد الماركسى للأدب يجب الرجوع إلى البحث الذى كتبه جولدمان عن « المادية الجدلية وتاريخ الأدب » ، والبحث الذى كتبه كورنو عن « النقد الماركسى » ، ويجب الرجوع خاصة إلى نصوص ماركس وإنجلز التى جمعها فريفيل تحت عنوان « فى الأدب والفن » .

لأنهم لا يملكون ذلك الحد الأدنى من الخيال ، ذلك الحد الأدنى من الابتكار اللازم لأن يضع المرء نفسه فى جلد شخص آخر مختلف عنه اختلافاً كبيراً[١]. إن بعض الروائيين يبلغون تكثراً لا يبلغه غيرهم ، إذ يتجهون ببصيرتهم الأدبية إلى كثرة من الأفراد يعايشونها حياتها وينفذون إلى داخلها ، كثرة لا تمتد إليها بصائر جميع الروائيين على حد سواء . إن عملية الاختيار التى نلاحظها حتى فى الإدراك العادى ، قائمة أيضاً فى الرؤية الأدبية . وقد أشرنا إشارات سريعة إلى العوامل التى تحدد هذا الاختيار فتضيق عالم الأديب ، أو تدع له ما يصبو إليه من اتساع . فلئن كانت شخوص بعض الروائيين أو المؤلفين المسرحيين متشابهة قليلا أو كثيراً فإن هناك روائيين ومؤلفين مسرحيين آخرين تتنوع شخوصهم إلى أبعد حدود التنوع .

وهذا بعينه هو ما يطرح تلك المشكلة العسيرة التى حاول برجسون أن يحلها ذلك أن برجسون يرى أن شاعر المأساة ليس فى حاجة إلى أن يلاحظ الناس، « أننا نرى بين كبار الشعراء من عاشوا حياة منعزلة جداً ، بورجوازية جداً ، فلم تتح لهم الظروف أن يروا فيما حولهم انفجار هذه الأهواء التى يصفونها أصدق الوصف. وهبهم رأوا مثل هذا المشهد ، فما أحسب أنهم أفادوا منه كبير فائدة . إذ أن ما يعنينا فى أثر الشاعر هو رؤية بعض الحالات النفسية العميقة أو بعض أنواع الصراع الداخلى المحض ، وهذه الرؤية لا يمكن أن تتم من خارج (...) ونحن من الخارج لا ندرك من الهوى إلا بعض أماراته ولا نؤولها (...) إلا بمقارنتها بما شعرنا به نحن . فالمهم إذن هو ما نشعر به نحن ، ولن نعرف معرفة عميقة إلا قلبنا نحن »[٢] . وإذ رأى برجسون هذا الرأى اضطر أن يتساءل: « فهل معنى هذا إذن أن الشاعر قد شعر بما يصف ، ومر بمواقف أبطاله ، وعاش حياتهم الداخلية ؟ » ويجيب برجسون عن ذلك بقوله : « هنا أيضاً تقدم لنا حياة الشعراء نفياً لهذا . وكيف يمكن أن نفترض أن الرجل الواحد كان فى آن واحد مكبث وعطيلا وهملت والملك لير وكثيرين آخرين أيضاً ؟ » ثم أجاب برجسون

---

(١) كاربت ، « ولادة مينيرفا » ، ص ٨٢ .

(٢) برجسون ، « الضحك » ، الترجمة العربية ، ص ١١١ — ١١٢ .

يقول فى حل هذه المشكلة العسيرة: «لعل من الواجب أن نميز هنا بين الشخصية التى لنا الآن والشخصية التى كان يمكن أن تكون لنا. إن طباعنا وليدة اصطفاء يتجدد باستمرار. فنى طريقنا مفارق (ولو ظاهرية) نرى منها كثيراً من الاتجاهات الممكنة وإن كنا لانستطيع أن نسلك منها إلاواحداً، وما الخيال الشعرى فيما أرى إلا الرجوع القهقرى واستشفاف هذه الاتجاهات حتى نهاياتها. نعم إن شكسبير لم يكن مكبث ولا هملت ولا عطيلا، وإنما كان يمكن أن يكون هذه الشخصيات المختلفة لو أن الظروف من جهة وإرادته من جهة أخرى قد أصارت إلى حالة الفوران العنيف شيئاً لم يكن فيه إلا اندفاعة داخلية. ومن أغرب التوهم أن يظن أن الخيال الشعرى يؤلف أبطاله من أجزاء يستمدها مما حوله عن يمين وعن شمال، كأنما هو يخيط ثوباً مرقعاً، فمن مثل هذا لن يخرج شىء حى. إن الحياة لا يعاد تأليفها، وإنما تدعك تنظر إليها فحسب، وما الخيال الشعرى الا رؤية للواقع أكمل. وإذا أشعرتنا الشخصيات التى يخلقها الشاعر بالحياة، فذلك لأنها الشاعر نفسه، الشاعر وقد تعدد، الشاعر وقد تعمق نفسه بملاحظة داخلية بلغت من القوة أنه أدرك بها الممكن فى الواقع وعاد إلى ما تركته فيه الطبيعة على حال مخطط أو مشروع، فألف منه أثراً كاملا».

فبرجسون يرى إذن أن مؤلف الدرامة (ويصدق هذا أيضاً على مؤلف الرواية) لا يحتاج إلى أن يرى شخوصه فى الحياة من أجل أن يصورهم وإنما هو يستخرجهم من ذاته التى تضم على حالة الإمكان ذوات أخرى كان يمكن لأى واحدة منها أن تكون ذاته لو وافت الظروف وطاوعت الإرادة، فشخصية مؤلف الدرامة تضم شخصيته التى يعيشها لنفسه وتضم إلى ذلك عدداً من الشخصيات غافية أو نائمة، لا يزيد هو على أن يوقظها فإذا هى تتحرك حية تسعى، وترقص رقصها المقابرى، فيأخذ يصورها.

وعلى أننا لا نستطيع أن نتصور أن مؤلف الدرامة الذى يولد، بمعجزة، فى جزيرة ليس فيها بشر، كان يستطيع أن يؤلف درامات، وعلى أننا لا نستطيع أن نتصور إلا أن تكون نقطة البداية فى التأليف الدرامى هى ملاحظة المؤلف لشخصيات تضطرب حوله فى الحياة، فيراها بحدسه الفنى رؤية أكمل وأتم، فإننا لا نستطيع أيضاً إلا أن نسلم بأن هذه الرؤية الحدسية تجعل صاحبها يحس فى ذات نفسه عواطف هذه الشخصيات التى يراها. والمهم بعد ذلك سواء أأخذنا

برأى برجسون أم ذهبنا إلى ما يذهب إليه غيره (وما يذهب إليه هو أيضاً فى غير هذا الموضع) من أن الرؤية الفنية والأدبية إنما هى تعاطف، إنما هى أن يصير الرائى بالرؤية إلى غيره، فالنتيجة واحدة هى إقرار هذا التكثر والتعدد فى شخصية الأديب ، وإقرار هذا الغنى فى العالم الذى يعيش فيه .

لقد وصف ڤيكتور باش حالة التعاطف هذه وصفاً يجعل ملاحظة الشىء الخارجى وملاحظة النفس الداخلية سيئين. قال يصف هذا التعاطف : «حتى إذا تحرر سبيل العواطف من ضغط نشاطنا العقلى على هذا النحو ، بعد أن كان أسيرها فى الحالة العادية (...) أخذ يتدفق .. فإذا الطبيعة كلها تأخذ تغنى وتتحرك وترقص، فكل شىء فيها وكل شىء فينا (لأنها أصبحت نحن) . إنه الآن نبع عواطف .. ». فهذا هو التعاطف . « إنه امتداد المرء فى الأشياء الخارجية، وإضفاء نفسه عليها، وانصهاره فيها . هو أن نؤول ذوات الآخرين وفقاً لذواتنا نحن، هو أن نعيش حركاتهم ، وإشاراتهم، وعواطفهم، وأفكارهم . هو أن نبث حياة وحركة وشخصية فى الأشياء التى ليس لها شخصية، من أهون العناصر الشكلية إلى أرفع تجليات الطبيعة والفن، هو أن ننتصب مع عمود مستقيم ، وأن نمتد مع خط أفقى ، وأن نتلفف مع دائرة، وأن نثب مع إيقاع منقطع ، وأن نتهدهد مع لحن بطىء، وأن نتوتر مع صوت حاد، وأن نسترخى مع جرس مقنع ، وأن تظلم نفوسنا مع غيمة ، وأن نئن مع الريح ، وأن نتصلب مع صخرة ، وأن نسيل مع جدول ، أن نصغى إلى ما ليس نحن ، أن نهب أنفسنا لما ليس نحن ، وذلك كله بسخاء وحماسة يبلغان من القوة فى أثناء التأمل الاستطيقى ، أننا لا نعود نشعر بأننا نهب ونعطى، وإنما نعتقد حقاً بأننا أصبحنا خطاً وإيقاعاً وصوتاً وغمامة وريحاً وصخرة وجدولا »[1]، وفى وسعك أن تضيف : وهملت وعطيل والملك لير وروميو .. إلخ . « إن الفنان هو الذى يستطيع بلواقط نفسه المتعددة أن ينفذ فى الأشياء والكائنات ، وأن يبث فيهم حياة ، وأن يجعلهم يغنون ويبكون وينتحبون ويرقصون ذلك الرقص المقدس ، رقص زرادشت »[2] .

---

(١) باش المرجع المذكور ، ص ٦٤ – ٦٥ .

(٢) باش ، المرجع المذكور ، ص ٦٦ .

وهكذا يرتد كل من رأى برجسون ورأى باش إلى الآخر ، ذلك أن الملاحظة الخارجية لا تمدنا إلا بمظاهر ، وهذه المظاهر إنما تمتلئ فى الرؤية الفنية والأدبية بمضمون يستمده الفنان من نفسه المتعددة المتكثرة، ويبثه فى الأشياء والكائنات التى يتلبث عليها بحدسه. فالرؤية الفنية إنما هى نقلة فورية بين الذات والموضوع ، أو جدل آنى بينهما . وعلى قدر غنى الذات يكون غنى الموضوع ، والذات تكون غنية على قدر تكثرها ، أى على قدر تحررها من التقييدات والتحديدات والتخصصات المفروضة عليها . وأغنى الفنانين نفساً هو ذلك الذى يبدو أن شخصه لا وجود له فى آثاره ، فآثاره غير شخصيته، وعلى أساس هذا الحكم التقديرى نفهم لوم كاريت لكتّاب مثل جيد وجيرودو وموررياك ، ونفهم تطلع إليوت إلى أن يكون الأدب لاشخصياً[1] ، فليس هذا إلا إشارة إلى تحرر الفنان من تحديدات شخصيته وتطويفه فى رحاب واسعة .

والحق أن الفنانين يتفاوتون فى مقدار ما يحققونه من هذا التحرر فيكون عالمهم واسعاً أو ضيقاً . ويظل عالم الفنان مع ذلك ، عالم أى فنان ، أغنى من عالم الإنسان العادى ، على الأقل من حيث إن إدراكه للمفردات التى ينصب عليها برؤيته الفنية أقرب إلى الواقع من إدراك الإنسان العادى الذى لا يرى من الأشياء إلا خلاصاتها العملية ، إلا أسماءها وعناوينها .

فعلى هذا الأساس إنما ينبغى أن نفهم حديث آلان عن غنى عالم الفنان ، بعد أن قيدناه بالتحفظين اللذين سبقت الإشارة إليهما .

ويجب أن نضيف إلى ذلك أن هذا الغنى ليس بالغنى الوحيد . إن كل فنان مهما يكن مشدوداً بسلسلة من التخصصات إلى عالم خاص ، يظل فى نطاق هذا العالم الخاص متعدداً متكثراً ، فلئن صح أن يقال عن عالم دوستويفسكى إنه عالم أفراد من البشر معذبين ممزقين قلقين ، وإن ذلك يرجع إلى ما يعانيه هو نفسه من قلق وعذاب وتمزق لعل له صلة بمرضه (الصرعة) ، إننا نظل نستطيع أن نسأل : أين الوحدة بل أين التشابه فى الشخصيات المعذبة التى يصورها دوستويفسكى ،

---

(١) « إن خطى الفنان تضحية مستمرة ، إنها إفناء مستمر لشخصيته » ، ذكرها ستانلى هايمن ، « النقد الأدبى ومدارسه الحديثة » ، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم ، بيروت ١٩٥٨، ص ١٤٦ .

من راسكولينكوف « الجريمة والعقاب » إلى بافيموف قصة نيتوتشكا نزفانوفا إلى ميشكين « الأبله » إلى أمير « المذلين المهانين » إلى أليوشا « الإخوة كارامازوف » إلخ ؟ ولو كان الكاتب لا يخرج من نفسه ، ولا يصور إلا نفسه ، فكيف كان يستطيع أن يصور نساء وهو الرجل ، وأن يبلغ فى الغوص إلى شعورهن ما بلغ ؟

الحق أن هذا هو ما يميز الإبداع الأدبى عن الخيال الذى يعمل فى اختبار من اختبارات الشخصية . إن أخيلة المفحوص فى اختبار من هذه الاختبارات هو إسقاط لشخصيته . وهى إذن محدودة بحدود هذه الشخصية لا تزيد عنها ولا تربو عليها. ولا كذلك الإبداع الأدبى ، فلئن كان مقيداً بعض التقييد بشخصية الأديب ، إنه يشتمل على تحرر من هذه الشخصية يزيد أو يقل ، ولكنه متحقق فى جميع الأحوال . ولولا ذلك لما كان هنالك فرق بين قيمة إجابة يرتجلها المفحوص فى تأويل صورة من صور اختبارات (ت آت) وبين رواية يؤلفها الأديب تأليفاً .

* * *

نريد أن نخلص من كل ذلك إلى تأكيد أن للإنسان موقفين يقفهما من الطبيعة والناس ونفسه ، فأما الموقف الأول فهو النظر إلى الأفراد بغية معرفتهم فى ذاتهم ، وأما الموقف الثانى فهو النظر إليهم من ناحية علاقتهم بحاجاته وضرورة تلاؤمه مع الواقع . فالموقف الأول هو الذى أسميناه بالموقف الفنى ، والموقف الثانى هو الذي أسميناه بالموقف العملى . وجميع الناس يقفون هذا الموقف الثانى حتى الفنانون منهم ، لأن الفنانين بشر يعيشون فى الواقع ويتلاءمون معه ، ولكن الفنانين يختلفون عن سائر البشر أيضاً لأنهم فى اللحظات التى يكونون فيها فنانين ينظرون إلى بعض المفردات فى ذاتها ، ويتعاطفون معها فيدركونها إدراكاً خاصاً يعبرون عنه بآثارهم التى يخلقونها . وإذا كان جميع الفنانين يقفون الموقف العملى ، فليس يقف جميع الناس الموقف الفنى مباشرة ، وإنما هم يقفون هذا الموقف أحياناً عن طريق الفنانين ، عن طريق الآثار الفنية التى يتأملونها . وبعض الناس لا يكادون يقفون هذا الموقف الفنى ألبتة ، فهم زاهدون حتى بتأمل الآثار الفنية . قال برجسون : « لو كان الواقع يمس منا الحواس والشعور مساً مباشراً ، لو كنا نستطيع أن نتصل بالأشياء وأن نتصل بأنفسنا اتصالا مباشراً كذلك ، لما كان للفن جدوى فيما أظن

أو قل لكنا جميعاً فنانين ، لأن أنفسنا تكون حينئذ موصولة بأوتار الطبيعة تهتز اهتزازها بغير انقطاع : عينانا ، بمعاونة الذاكرة ، تقتطعان من المكان وتثبتان فى الزمان لوحات لا نظير لها ، ونظرتنا العابرة تلتقط فى الجسم الإنسانى ، فى هذا المرمر الحسى ، تماثيل لا تقل جمالا عن تماثيل النحت القديم ، وفى أعماق أنفسنا نسمع موسيقى حياتنا الداخلية غير المنقطعة ، نسمعها تارة فرحة ، وغالباً شاكية ، وأبداً أصيلة . فكل هذا من حولنا وكل هذا فينا ، ومع ذلك فلا شىء من هذا كله ندركه إدراكاً متميزاً ، فبيننا وبين الطبيعة ، ماذا أقول ؟ بيننا وبين شعورنا الخاص ، حجاب مسدول ، حجاب كثيف أمام عامة الناس ، رقيق بل يكاد يكون شفافاً أمام الشاعر والفنان . فأى جنية قد نسجت هذا الحجاب ؟ وهل كان ذلك بداع من شر أم بباعث من صداقة ؟ لقد كان لابد أن نحيا ، والحياة تقتضى أن ندرك الأشياء فى علاقتها بحاجاتنا . فالحياة هى العمل ، هى ألا نستقبل من الأشياء إلا الإحساس المفيد لنرد عليه باستجابات مناسبة . أما الإحساسات الأخرى فيجب أن تظلم وألا تصل إلينا إلا غامضة . إننى أنظر فأحسب أننى أرى ، وأصغى فأحسب أننى أسمع ، وأدرس نفسى فأحسب أننى أقرأ ما فى أعماق قلبى ولكن ما أراه وما أسمعه من العالم الخارجى ليس إلا ما تستخلصه لى منه حواسى بغية أن ترشدنى إلى سلوكى ، وما أعرفه عن نفسى هو ما يطفو على السطح ويساهم فى العمل . وإذن فحواسى وشعورى لا تقدم لى من الواقع إلا صورة مبسطة عملية ، فيها تمحى الفروق التى لا تفيدنى ، وتبرز المشابهات التى تنفعنى وترتسم مقدماً الطرق التى سأسلكها فى عملى ، وهى الطرق التى سارت فيها الإنسانية كلها من قبلى . فهذا التصنيف هو الذى أدركه أكثر مما أدرك لون الأشياء وصورتها . نعم إن الإنسان يفوق الحيوان فى هذا المضمار ، فلعل الذئب لا يميز بين جدى وحمل ، فهما لديه فريستان متماثلتان ، كلاهما سهل الافتراس طيب المذاق بدرجة واحدة . أما نحن فنفرق بين معزى وشاة ، ولكن هل نميز بين معزى ومعزى أو بين شاة وشاة ؟ إن « فردية » الأشياء والكائنات تغيب عنا كلما كان من غير المفيد لنا مادياً أن ندركها . وحتى حين ندركها ، كأن نميز إنساناً من إنسان ، فإن الذى تدركه العين ليس هو الفردية نفسها ، أى ليس مجموعة منسجمة أصيلة من الأشكال والألوان ، بل صفة أو صفتين تيسران لنا سبيل التعرف العملى .

« وأقول بوجه الإجمال إننا لانرى الأشياء ذاتها ، بلى نكتفى فى معظم الأحيان بأن نقرأ عناوينها ملصقة عليها ، وهذا الميل الذى هو وليد الحاجة قد اشتد بتأثير اللغة ، فالكلمات (ماعدا الأسماء الأعلام) تشير إلى أجناس ، والكلمة لاتذكر من الشىء إلا وظيفته العامة وجانبه المبذول ، تدخل بيننا وبينه ، ولعلها كانت وحدها ستحجب عن أعيننا صورته ، لولا أن هذه الصورة قد اختفت من قبل وراء الحاجات التى خلقت الكلمة نفسها

« وهذا لا يصدق على الأشياء الخارجية فحسب ، فإن احوالنا النفسية الخاصة يتوارى أيضاً عنا أهم ما فيها وأخصه وأعمقه أصالة حياة . إنا لنحس الحب والبغض ، ونستشعر الفرح والحزن ، فهل تلك حقاً عاطفتنا ذاتها تصل إلى شعورنا مع ألوف اللوينات الخاطفة وألوف الأصداء العميقة التى تجعلها عاطفتنا نحن ؟ لو كان كذلك لكنا جميعاً روائيين وجميعاً شعراء وجميعاً موسيقيين . لكننا فى الغالب لا ندرك من حالتنا النفسية إلا انتشارها الخارجى ، ولا ندرك من عواطفنا إلا جانبها غير الشخصى ، الجانب الذى استطاعت اللغة أن تحدده تحديداً نهائياً لأنه يكاد يكون هو هو فى نفس الظروف بالنسبة إلى جميع الناس . وهكذا تفوتنا القردية حتى فى فردنا الخاص . إننا نطوف بين عموميات ورموز (...) ولكن الطبيعة تذهل من حين إلى حين فتخلق نفوساً أكثر انصرافاً عن الحياة (...) إن الفن تصويراً كان أم نحتاً أم شعراً أم موسيقى ، ليس له من غرض إلا استبعاد الرموز المفيدة عملياً ، والعموميات المتواطأ عليها اجتماعياً ، أى كل ما يحجب عنا الواقع ، رجاء أن يضعنا أمام الواقع نفسه وجهاً لوجه »[1] .

وإذا كان كلام برجسون يصدق على التفريق بين المعرفة العادية والرؤية الفنية والأدبية ، فإنه يصدق كذلك على التفريق بين المعرفة العلمية وهذه الرؤية الفنية والأدبية ، فلئن كنا فى إدراكنا اليومى نكتفى من معرفة الأشياء والناس وأنفسنا بالعناصر المشتركة بين الأفراد ، بغية التلاؤم مع الواقع ، فإن المعرفة العلمية تفعل هذا نفسه ، فهى امتداد للمعرفة العادية ، ولعل نمو الدراسات السيكولوجية هذا النمو العظيم الذى نلاحظه الآن أن يكون خير مثال يضرب على ارتباط العلم

---

(١) برجسون ، « الضحك » ، الترجمة العربية ، ص ١٠٢ — ١٠٦ .

بالعمل ، أو على خروج العلم من العمل . ونحن نلاحظ هذا الارتباط بين العلم والعمل فى مجال الدراسات السيكولوجية حين نرى أن قطاعات بعينها من الواقع النفسى هى التى تحظى فى عصرنا هذا باهتمام علماء النفس ، وهى التى يكتب لها بفضل ذلك من النمو والتطور ما لا يتاح لغيرها ، وذلك بسبب ما لها من تطبيقات عملية . ولعلنا نستطيع أن نعد التايلورية هى الباعث الأكبر على ما يحظى به علم النفس فى عصرنا هذا من عناية آخذة بالازدياد ، هذا بالإضافة إلى التطبيقات التربوية والعلاجية . ولعلنا نستطيع أيضاً أن نقول إن العناية بعلم النفس مع تطبيق مناهج البحث الحديثة فيه ، إنما بدأ عند بدء الاهتمام بما لنتائجه من تطبيقات عملية واسعة النطاق (فى الصناعة والحرب والتربية والعلاج والدعاية ، إلخ) . ولئن أخذ بعض العلماء فى أواخر القرن الماضى بتطبيق المناهج التجريبية على دراسة الوظائف النفسية (ابنجهاوس) ، إن ما قاموا به من أعمال لا يعد شيئاً ذا بال إذا قيس بالأعمال التى تمت بعد أن اتضحت قيمة النتائج التى يمكن الوصول إليها من الدراسات السيكولوجية فى التطبيق العملى . وقبل ذلك لم يكن علم النفس إلا تأملات فلسفية ، أو كان فى أحسن الظن تقليداً بدائياً لمناهج العلوم لم يفض إلى أكثر من فيزيائيات سيكولوجية إن صح التعبير (علم النفس التحليلى الإنجليزى فى القرن الماضى — نظريات التداعى) .

ومهما يكن من أمر فإن ما نريد أن نقرره فيما نحن بصدده هو أن علم النفس يمتاز كسائر العلوم بأنه علم بالكليات لا بالجزئيات ، وأن المعرفة السيكولوجية تختلف عن الإدراك الأدبى تبعاً لذلك بأنها تفقر الواقع النفسى إذ ترده إلى مجموعة من التصورات العامة ، وأن ما يصدق على الفرق بين المعرفة العادية والرؤية الفنية يصدق كذلك على الفرق بين المعرفة السيكولوجية والحدس الأدبى .

إن علم النفس يدرس من النفس الإنسانية ما هو مشترك بين جميع الأفراد . فجميع الأفراد يصدق عليهم قانون فيبر الذى ينص على أنه لابد لمنبه من المنبهات التى تقع على الحواس من أن يبلغ درجة من الشدة معينة حتى ينعكس على صفحة الشعور إحساساً (وهذا هو قانون العتبة الدنيا فى الإحساس) ، وكذلك قانون فشنر الذى ينص على أنه لابد أن يكون بين منبهين فرق فى الشدة معين حتى نشعر

بهما إحساسين اثنين (وهذا هو قانون العتبة الفرقية فى الإحساس) ، وكذلك سائر القوانين التى يقررها علم النفس الفيزيائى . وجميع الناس تصدق عليهم قوانين علم النفس الفزيولوجى ، كتبدلات الدوران وضغط الدم ، والتنفس والتيار السيكوغلفانى ، وما إلى ذلك . وجميع الأفراد يصدق عليهم القانون الذى يمكن استخراجه من دراسات ابنجهاوس للنسيان ، وهو القائل بأن مقدار النسيان تابع للوغارتم الزمن المنقضى على الاستظهار ، كما تصدق عليهم سائر القوانين التى يضعها علم النفس فى دراسته للوظائف النفسية . وجميع الأفراد تصدق عليهم كذلك القوانين التى ينتهى إلى وضعها علم النفس التكوينى (منحنى النمو مثلا) .

إن جميع أفراد البشر يخضعون لهذه القوانين ، يخضع لها نابليون بونابارت وشارلى شابلن وأبو نواس . فهل هذا كل ما كانه نابليون وشارلى شابلن وأبو نواس ؟ أى تقدم تحققه لنا هذه القوانين فى معرفة هؤلاء الناس ؟

على أن علم النفس ليس هذا فحسب . إن علم النفس يدرس أيضاً الفروق بين الأفراد . ولئن كان علم النفس العام يستخرج القوانين العامة التى تصدق على جميع الأفراد ، إن علم النفس الفرقى يكشف عن الفروق بين الأفراد ويقيس هذه الفروق . يدرس الفروق بين الأفراد فى الذكاء ويدرس الفروق بين الأفراد فى القابليات ، ويدرس الفروق بين الأفراد فى ملامح الشخصية . إنه يفرق بين الأفراد فى الذكاء ، ويحدد حظوظهم المتفاوتة منه بدرجة (نسبة الذكاء) ويفرق بين الأفراد فى القابليات العقلية والحسية والحركية ، ويحدد حظوظهم منها ويبنى على أساس هذه الدرجات حكماً فيقول إن فلاناً من الناس تؤهله قابلياته لأن يكون طياراً ناجحاً أو لا تهيئه لذلك ، ويفرق بين الأفراد فيما يسميه أبعاد الشخصية ، ويحدد حظوظهم المتفاوتة منها بدرجات كذلك ، ويرسم على أساس هذه الدرجات ما يطلق عليه اسم « بروفيل الشخصية » .

فلنفرض الآن أن علم النفس الفرقى هذا قال لنا عن زيد من الناس : إن نسبة ذكائه ١٢٠ ، وإنه يملك القابليات الحسية والحركية لأن يصبح عازفاً ممتازاً على الكمان مثلا ، وإن بروفيله النفسى فوق ذلك هو الآتى (على أساس الأبعاد النفسية التى قررها كلاجس) [1] .

---

(١) إنما نحن نضرب هنا مثالا ، ولئن كان « اختيار » كلاجس لهذه الأبعاد اختياراً تحكمياً لا يقوم على أساس من الدراسة الإحصائية ، فليس هذا ما يعنينا أمره هنا .

		١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	
النشاط	كثير الحركة								ساكن
	كثير الكلام								صموت
	قوى الإرادة								ضعيف الإرادة
	مثابر								غير مثابر
	مسرور								مندفع
	ثابت								متقلب
	متصلب								مرن
	صبور								نافد الصبر
العاطفة	حار								بارد
	انفعالى								غير انفعالى
	فرح								حزين
	محب للملذات								متقشف
	غضوب								دمث
	متعجرف								متواضع
	شجاع								جبان
	طموح								غير طموح
	قلق متشائم								هادئ متفائل
العاطفة الاجتماعية	متعاون								غير متعاون
	منفتح النفس								مغلق
	مسيطر								خاضع
	متمرد								مطيع
	وقح								خجول
	مقاتل								مسالم
	مغرور								متواضع
	قاسى القلب، شرير								رقيق القلب، خير
	بخيل								كريم
	يثق بالناس								يشك فى الناس
	مخاتل								مستقيم
	منافق كذاب								صريح صادق
	غير أمين								أمين

لنفرض أننا عرفنا هذا كله عن زيد من الناس ، فهل نكون قد عرفناه حقاً ؟ ألا نكون قد أحلنا شخصيته إلى مجموعة صغيرة أو كبيرة من التصورات ؟ لعل يافيموف ، بطل دوستويفسكى الذى سنتحدث عنه بعد قليل ، أن تصدق عليه هذه الصفات كلها لو قسناها عنده بوسائل القياس التى يستعملها علم النفس الآن ، فهل إذا عرفناه عرفنا يافيموف كما نعرفه فى رواية نيتوتشكا التى صوره فيها دوستويفسكى ؟ إن هذه النتائج التى نكون قد استخلصناها من اختباره بأساليب علم النفس يمكن أن نستخلصها هى نفسها من اختبار عدد لا نهاية له من الناس . إنها تصدق على ملايين الأفراد ، فهل إذا عرفناها عرفنا يافيموف بالذات ؟

وهناك علم النماذج الذى ينتهى من تصفح الصفات المشتركة بين الأفراد إلى تصنيفهم فى نماذج ، سواء أكانت هذه الصفات المشتركة هى صفات جسمية ترتبط بها صفات نفسية ،(كرتشمر [١] ، شلدون ، إلخ) أم كانت مقومات نفسية أساسية تنحدر منها ملامح نفسية فرعية (هيمانس، لوسن ، إلخ [٢]) . فما الذى يفعله علم النماذج ؟ إنه يرسم نماذج عامة تنطبق على عدد لا نهاية له من الأفراد ، ولاتنطبق على أى واحد منهم بعينه . إنها صور نوعية . إذا جئنا بمائة شخص أو بألف شخص أو خيالياً بعدد لا نهاية له من الأشخاص ، فالتقطنا لأحدهم صورة فوتوغرافية ، ثم التقطنا للثانى صورة فوتوغرافية فوق الصورة الأولى وللثالث صورة فوتوغرافية فوق الأولى والثانية ، وهكذا إلى أن صورنا هؤلاء الأشخاص جميعاً صوراً يوضع بعضها فوق بعض ، فإننا سنحصل على صورة تمثل النوع الإنسانى ، هى التى تسمى بالصورة النوعية ، فهى تمثل النوع ولكنها لاتحمل طابع أى فرد من هؤلاء الأفراد الذين صورناهم . هى صورة الكل ، ولكنها ليست صورة أحد . إننا لا نتعرف فيها فلاناً بالذات من الأفراد الذين التقطنا صوراً لهم . هكذا يفعل علم النماذج . إن النموذج الذى يرسمه علم النماذج ليس إلا وسطياً . وهذا الإنسان الوسطى يمكن ألا يكون له وجود فى الواقع أبداً ، أى يمكن ألا يكون أى إنسان فى الواقع مطابقاً لهذا الوسطى ، مثل ذلك كمثل وسطى الثروتين اللتين يملكهما شخصان ، فليس هذا الوسطى ثروة أى واحد منهما . هذا إلى أن مجموعة التصورات التى نكون قد رددنا الأفراد إليها إنما هى هيكل عظمى لا لحم يكسوه ولا دم يجرى فيه ولا حياة تحركه . إن هذا الوسطى إنما هو تجريد ، والبشر الذين يعيشون أغنى كثيراً من هيكل التصورات المجردة التى يردهم إليها تصنيفهم فى نماذج .

ولسنا الآن بصدد مناقشة القيمة العلمية لكل تصنيف من هذه التصانيف. ولا شك فى أن المنهج الذى استعمله شلدن فى دراسة الصفات الجسمية والصفات النفسية للأفراد، وفى حساب الترابط بطرائق التحليل العاملى ، للانتهاء إلى التصنيف

---

(١) راجع عرضنا لدراسات كرتشمر فى « مجلة كلية التربية » ، دمشق ، العدد الأول ص ٩٤ — ١٠٤ .

(٢) سنعود إلى نماذج هيمانس ولوسن فى الفصل التالى لما لها من شأن خاص فيما نحن بصدده .

الذى انتهى إلى وضعه [١] ، هو أقرب المناهج إلى الصدق علمياً ، وقد تكون النتائج التى وصل إليها شلدن قادرة إما على إلغاء نتائج كثير من الدراسات التى سبقته وإما على هضمها وامتصاصها وإحالتها إلى شىء من صلبها، وهذا ما تطمع هى فيه حقاً ، وهو عين ما تطمع فيه التصانيف الأخرى أيضاً . ولكن هذا كله ليس ما نحن بصدده . ونحن نتصور فعلا أن يجىء يوم تتكامل فيه جميع دراسات علم النماذج ، فتكون منها مجموعة منظمة من الرموز تستطيع أن تستوعب جميع حقائق علم النماذج من حيث هو تصنيف . وإنما الذى يعنينا بيانه هنا أن هذه النماذج التى ينتهى إلى تقريرها علم النماذج ستظل تصورات مجردة تفتقر الواقع العيانى .

ومهما يفرع علم النماذج نماذجه الأصلية، فيجعل كل نموذج منها منقسماً إلى عدد من النماذج الفرعية تبعاً لدرجة كل مقومة من المقومات الأساسية التى يتكون من اجتماعها النموذج [٢] ، وتبعاً للمقومات الثانوية التى تخصص النموذج الأساسى [٣] ، فإن النماذج الفرعية تظل نماذج عامة تنطبق على عدد كبير من الأفراد ، ولا تنطبق على أى فرد بالذات .

ومن أجل ذلك نرى لوسن يعترف بأن الفرد لا يُعرف حين يُعرف النموذج الذى ينتمى إليه ، فمعرفة نموذجه الأساسى أو الفرعى بداية لمعرفته وليست نهاية ، وإنما تكون معرفة فرديته بمعرفة صفاته الناشئة عن تفاعل طبعه مع إرادته الحرة ، وذلك ما لا يتم إلا بتعاطف وحدس ورؤية من نوع رؤية الأديب . وسنعود إلى تصنيف لوسن فى الفصل التالى الذى سنفرده له ، وسنبين كيف أن لوسن يزعم أنه قد أعمل « الحدس الأدبى » حتى فى وصف النماذج ، قبل أن يخرج من النموذج إلى الفرد بتلوين الصورة ذلك التلوين الذى يسبغ عليها طابع الفرد ، ثمرة التفاعل بين الطبع والإرادة الحرة (السيكوديالكتيك) . ولكننا لانستطيع إلا أن نشير

---

(١) راجع عرضنا لدراسة شلدن فى «مجلة كلية التربية» ، دمشق ، العدد الثانى ، ص٧٣–٨٧ .

(٢) يجب أن يكون عدد نماذج شلدن ٣٤٣ نموذجاً ، على أساس تزاوج درجات متفاوتة من المقومات الثلاثة ثلاث ثلاث، إذا نحن ميزنا فى كل مقومة منها بين سبع درجات (٧×٧×٧) . غير أن شلدن لم يقع عملياً إلا على ٧٦ نموذجاً .

(٣) إذا قمنا بعملية حسابية لتحديد عدد النماذج الفرعية التى تخرج من النماذج الأساسية الثمانية فى تصنيف لوسن ، بتخصصها على أساس درجة كل مقومة من المقومات الأساسية أولا ودرجة كل مقومة من المقومات الثانوية ثانياً ، وجدنا أن هذا العدد يربو على الألف .

فى سياق ما نحن بصدده إلى صفة التجريد فى كل ما تقوم عليه دراسة النماذج ، بغض النظر عما تضطر إليه هذه الدراسة من الإيغال فى نوع من الكيميائية النفسية التى يبدو فيها الافتعال واضحاً . لننظر من أجل ذلك فى عاطفة الحب مثلا .

إن مدرسة لوسن تزهو على علم النفس العام بأنها لا تتحدث عن الحب لدى « الإنسان» عامة ، وإنما تتحدث عن الحب لدى العصبى ، والحب لدى الدموى ، والحب لدى الهلامى ، والحب لدى سائر النماذج الثمانية الأساسية التى تتألف من اجتماع المقومات الأساسية الثلاثة ، ثلاث ثلاث ، بل هى لا تتحدث عن الحب لدى العصبى ، وإنما تتحدث عن الحب لدى العصبى الواسع ساحة الشعور ، والعصبى الضيق ساحة الشعور ، بل هى لا تتحدث عن الحب لدى العصبى الواسع ساحة الشعور وإنما تتحدث عن الحب لدى العصبى الواسع ساحة الشعور القوى الاهتمامات الحسية ، وعن الحب لدى العصبى الواسع ساحة الشعور الضعيف الاهتمامات الحسية . . . إلخ . . . أى هى تتحدث عن الحب لدى كل نموذج من النماذج الفرعية التى رأينا أن عددها يربو على الألف . فليس هناك « حب إنسانى » لأن الحب يتنوع بتنوع النماذج ، ويستمد لونه من البيئة الطباعية التى يستجم فيها .

وهذا جاستون برجيه يبين لنا فى الجدول التالى كيف تنشأ أنواع من الحب مختلفة من تزاوجات شتى بين مختلف العوامل التى يتألف منها الطبع (وهذه العوامل هى عنده عشرة كما سنرى حين الكلام على علم الطباع الفرنسى فى الفصل التالى[1]) :

انفعالية + اهتمامات حسية + مودة	**= هيام**
مودة + عدم اهتمامات حسية + عدم استيلاء	**= حب مجنح**
مودة + استيلاء	**= حب تملك واستبداد**
انفعالية + فعالية + مودة + مارس (لدى الاثنين)	**= حب خصام**
اهتمامات حسية + ترجيع قريب + عدم مودة	**= حب نزوات**
عدم مودة + فينوس	**= حب دلال وغنج**

(١) أشرنا منذ قليل إلى أن عدد النماذج الفرعية يربو على الألف .

عدم استيلاء + عدم اهتمامات حسية + مودة + هوى عقلى = حب فلسفى
عدم مودة + اهتمامات حسية + هوى عقلى = حب ذوق
عدم انفعالية + مارس + عدم اهتمامات حسية = حب تقدير

وواضح أن هذا الجدول ناقص ، فلو مضى جاستون برجيه إلى استنفاد جميع المزاوجات بين العوامل المكونة للطبع ، لأحصى أكثر من ألف لون من ألوان الحب ، وقل مثل هذا عن سائر العواطف .

فلنفرض الآن أن هذه الكيميائية صحيحة . ولنفرض أننا رجعنا إلى حب روميو لجولييت ، فرأينا أنه ينتمى إلى الحب المجنح ، فأدخلناه فى هذه « الخانة » أو أطلقنا عليه هذا الاسم . فماذا نكون قد عرفنا من حب روميو لجولييت ؟

إن هذا السؤال يقف بنا على مفترق طرق ، ويضعنا عند مفصل أساسى من مفاصل البحث عن العلاقة التى بين علم النفس والأدب . إن علم النفس إذ يحدثنا عن الحب إنما يحدثنا فى حقيقة الأمر عن شىء لا وجود له . لأن الحب إما أن يكون حبًّا « ل » شخص ، وإما ألا يكون . وصفة هذا الحب رهن بصفة الشخص المحبوب ، لا بصفة الشخص المحب فحسب : إننا لا نستطيع أن نعرف كيف يكون حب فلان من الناس إلا إذا عرفنا من هو الآخر الذى يحبه ، بل لا نستطيع أن نعرف هذا الحب إلا إذا عرفنا موقف هذا الآخر من حبه ، ثم إن الحب لشخص لا ينعزل عن موكب من الأحداث الداخلية والخارجية يتألف منه نسيج معقد غاية التعقيد ، نسيج معقد ، ما حب المحب وموقف المحبوب إلا خيطان فيه . فإذا حدثنا عالم النفس عن « حب مجنح » ، لم يحدثنا إذن عن شىء . لك أن تسمى حب روميو بأنه حب مجنح ، ولكنك لن تقول لنا عنه عندئذ ما تقوله دراما شكسبير التى تضعه فى مكانه من نسيج الأحداث ، الحى المتحرك ، الذى تمتد خيوطه إلى غير نهاية ، حتى تصل إلى القمر الذى كان يغمر الأرض بنوره الأزرق فى ذات ليلة التقى فيها الحبيبان . إن القمر نفسه كان له دور فى نشوء هذا الحب . فليس علم الطباع الذى يحدثنا عن الحب لدى العصبى مثلا أقرب كثيراً إلى الواقع العيانى من علم النفس العام الذى يحدثنا عن الحب لدى « الإنسان » .

ولا شك أن علم النفس قد اقترب على يد التحليل النفسى من الواقع العيانى ،

وأنه قد نشأ ما يسمى بعلم النفس العيادى . ولكن علم النفس العيادى ، من حيث هو علم ، إن تصفح الأفراد واحداً واحداً فلكى ينتهى من ذلك إلى قوانين عامة تنطبق على الجميع ، تماماً كما يفعل عالم الطبيعة حين ينتقل من دراسة الحوادث إلى القانون الذى تخضع له وحين ينتقل من الأفراد إلى الأنواع . فهذا فرويد يدرس الحالات الفردية فيقرر بعد ذلك أن للطفل حياة جنسية تمر بمراحل معينة ، هى المرحلة الفمية ، فالمرحلة الشرجية ، فالمرحلة التناسلية ، وهذا هو يكتشف أن طابع كل مرحلة من هذه المراحل وما يعتورها من ملابسات يلقى ظله على مستقبل الفرد فيكوّن طبعه وجملة شخصيته . وهذا كله صحيح من حيث هو علم أو بداية علم ، أى من حيث هو تجريد وتعميم ورمز . وينبغى أن نلح هنا على صفة الرمز . فالدافع الجنسى الذى أوضحه فرويد ليس جنسيًّا بالمعنى الحصرى لهذه الكلمة ، ليس تناسليًّا ، لذلك أطلق عليه فرويد اسم الليبدو ، ووسع مفهوم الليبدو حتى كاد يعنى الدافع الحيوى إجمالا ، الوثبة الحيوية عند برجسون ، والإرادة الحياة عند شوبنهاور . فإنما عمد فرويد إذن إلى تنظيم معطيات الواقع وطبق عليها منظومة من الرموز لتصبح معقولة ، وبنى بذلك هيكلا للواقع ليس هو صورة الواقع بأفراده ، وبكل ما يتصف به هؤلاء الأفراد من غنى وتنوع لانهاية له . لا شك أن فرويد كان عالماً وأديباً فى آن واحد ، كان عالماً حين استخرج قوانينه تلك التى تنطبق على جميع الأفراد ، وكان أديباً قبل ذلك وبعد ذلك ، كان أديباً مرة أولى إذ رأى ببصيرة الأديب ما يضطرب فى أعماق اللاشعور من ضروب الصراع ، حتى لقد أدرك هو ما بين عمله وعمل الأديب من قربى ، فاعترف للأدباء بأنهم أبصروا بحدسهم الأدبى عين ما أدركه هو بتصفح الحالات الفردية عن طريق الاستقراء العلمى ، ثم كان أديباً مرة ثانية حين عكف على معالجة الأفراد المرضى فكان فى معالجته لكل مريض أشبه بمن يعده عالماً قائماً بذاته ، وحالة فذة لا تكاد تشبه غيرها ، حتى لكأنه يقول : ليس هناك أمراض بل مرضى . هذا كله لا شك فيه ، ولكن فرويد عالم فى الدرجة الأولى .

والتحليل النفسى إذ يستخرج قوانين عامة للحياة العاطفية لايخرج عن نطاق العلم ، فهو كسائر العلوم علم بالكليات[1] . إن جميع الناس ، كما يرى فرويد ،

---

(١) ولعله ينبغى أن نذكر أن فرويد قد انتهى هو أيضاً إلى تصنيف الأفراد فى نماذج تبعاً =

يعانون عقدة أوديب . ولكن عقدة أوديب معنى مجرد . إنها عند فلان من الناس غيرها عند فلان الآخر . والذى ينفذ بنا إلى عقدة أوديب ويجعلنا نشاهدها واقعاً حيًّا ، لأنها فردية ، إنما هو الأديب ، إنما هو دوستويفسكى مثلا فى روايته نيتوتشكا .

يقول لنا فرويد إن البنت تحب أباها وتكره أمها ، تحب أباها حبًّا جنسيًّا ، وإن هذا الحب يولد فى نفسها شعوراً بالإثم إليه يرجع ما تعانيه من قلق واضطراب وخوف . إن الناس لينفرون من هذا القول فى صورته هذه ، ولكن دوستويفسكى يعرف كيف يجعلهم يلمسون هذه الحقيقة بالأصبع ، فإذا هم يتعاطفون مع الطفلة نيتوتشكا ، ويشعرون شعورها ، وينفذون إلى أعماقها ، وما يفهم فهو مسوغ ، ولو فُهم فهماً غامضاً غير ذى حدود ، فيقل نفورهم بل يزول ، بل لعلهم يتصورون أنهم لو كانوا مكانها لما فعلوا غير الذى تفعل. إن مشاعرها طبيعية . إنها مشاعرهم هم.

سيأتى يوم يصدِّق فيه الناس فرويد معدَّلا أو غير معدل ، كما يصدقون

= لما لابس كل مرحلة من مراحل التطور الجنسى فى الطفولة من أمور تحدد طبع الفرد راشداً. ويميز فرويد بين خمسة نماذج : النموذج الشبقى ، والنموذج الحوازى ، والنموذج النرجسى ، والنموذج الشبقى النرجسى ، والنموذج النرجسى الحوازى ، والنموذج الشبقى الحوازى .

فأما النموذج الشبقى فهو الذى يتجه إلى الحب ، يصبو إلى أن يحب وأن يحب ، ويخشى دائماً أن يفقد حب الآخرين ، فهو لذلك يقف منهم موقف المرتبط بهم ، الخاضع لهم . وأما النموذج الحوازى فهو يتصف بسيطرة الأنا العليا عليه ، لا يخشى أن يضيع حب الآخرين له بقدر ما يخاف ضميره الشخصى ، فارتباطه ليس ارتباطاً بالخارج بل بالداخل . وبين الأنا والأنا العليا يبقى التوتر عنيفاً فى نفسه . وأما النموذج النرجسى فليس خاضعاً لغيره ، ولا وجود لتوتر خاص بين الأنا والأنا العليا فى نفسه وإنما يعنيه بقاؤه ، وهو لذلك قليل الخضوع أو الارتباط .ويمكن أن تنشط ينابيع العدوانية فيه ، فيفرض نفسه على الآخرين ، ويوجههم ويسندهم ، ويدعمهم ، ويبث فى الحضارة اندفاعات جديدة ، أو يحطم أطرها الراهنة . وأما النموذج الشبقى النرجسى فهو من النماذج الخليطة ، ولعله أشيع النماذج . إنه يجمع بين النموذجين الصافيين ، فتحد صفات كل منهما من صفات الآخر . وأما النموذج النرجسى الحوازى ، فيتصف بأنه فعال ، وهو قادر على أن يحمى الأنا من قسوة الأنا العليا ، وهو ميال من جهة أخرى إلى إخضاع الآخرين للنظام الذى ارتضاه لنفسه. وأما النموذج الشبقى الحوازى فهو يرتبط بالآخرين وبالأنا العليا فى آن واحد . إنه يرتبط خاصة بالأشخاص الذين تشده إليهم عواطف راهنة ويشده إليهم الوفاء اللاشعورى لذكرى أبويه اللذين أسهما فى تكوين أناه العليا .(راجع شرايدر « النماذج الإنسانية »). ومن هذا القبيل ما تنتهى إليه جوليت بوتونييه فى كتابها « Les défaillances de la volonté » ، على ضوء من التحليل النفسى .

عالم التشريح الذى يقول لنا إن عين موناليزا مؤلفة من شبكية وقزحية وقرنية وما إلى ذلك . سيأتى يوم يتكامل فيه علم النفس فيضع منظومة من الرموز تمتص الواقع الذى يدركه العلم فلا تدع شيئاً خارجه ، كما سبق أن قلنا ، وسيكون لحقائق التحليل النفسى مكان فى هذه المنظومة ، وسيكون لعقدة أوديب مكان فيها أيضاً . ولكن دوستويفسكى وحده هو الذى سيرينا عقدة أوديب فى شخص نيتوتشكا ، يرينا إياها بأم العين وأم القلب جميعاً ، كما كان ليوناردو دافنشى قادراً وحده على أن يرينا عين موناليزا بأم العين وأم القلب جميعاً .

ويقول لنا فرويد إن الطفلة فى سن المراهقة أو قبلها بقليل تمر بمرحلة جنسية هى حب شخص من جنسها نفسه . ولكن دوستويفسكى يرينا نيتوتشكا فى هذه المرحلة ، كائناً حيًّا فرداً ، فذًّا ، يحب هذا الحب ، ويبكى من أجله ويأرق ويتعذب ، ويجد لذة فى عذابه ، فى تضحيته . وهذا ما يشير إليه فرويد — أعنى لذة العذاب — مطلقاً عليه اسم المازوخية . وأمام المراهقة نيتوتشكا يعرض لنا دوستويفسكى المراهقة كاتيا ، البنت اللعوب ، التى تحبها نيتوتشكا أيضاً ، ولكنها تجد لذة فى تعذيب حبيبتها وفى الظهور نحوها بمظهر من لا يحبها ، بمظهر من يحتقرها ، بمظهر من يسخر من عواطفها ، وهذه هى السادية التى تحدث عنها فرويد فى مقابل المازوخية . فلا شك أن مازوخية نيتوتشكا هى من المازوخية ، وأن سادية كاتيا هى من السادية ، ولكن المازوخية والسادية عنوانان لحياة عارمة ، غنية بالتفاصيل والألوان ليست هى عينها عند فردين اثنين . أين هذه المازوخية الناعمة المحببة من مازوخية مازوخ ، وأين هذه السادية الطفلة من سادية ساد ؟

إن عالم النفس إنما يحلل ويجرد ، يحلل صفات الأفراد ليستخرج منها العناصر المشتركة ، ويرسم التصور المجرد . ومن هذا التجريد أو قل من هذا الاقتطاع ، إنما ينشأ موقتاً بعض الخلاف بين مدارس علم النفس . ففرويد مثلا يرى أن الدافع الجنسى هو الموجه للسلوك ، لأنه انتزعه من الموكب الحى الغنى الذى تتألف منه الحياة النفسية ، ثم فرضه على هذا الموكب الذى لا يمكن إدخاله فى إطار وحبسه فى نطاق . فلما جاء آدلر قال : لا . . . بل الموجه للسلوك إنما هو إرادة التفوق . إن آدلر أيضاً يفعل مثلما فعل فرويد : انتزع

هذا الدافع ، إرادة التفوق ، من موكب الحياة النفسية لدى الأفراد ، ليفرضه عليه بعد ذلك ، أو ليحبسه فيه . . . ولكن دوستويفسكى ، الأديب ، لايفعل مثل هذا ، وإنما يدرك الدوافع كلها تصطرع وتتفاعل وتتناغم لتتألف منها سمفونية الحياة الأصيلة المتجسمة فى فرد . فإذا عزف لك هذه السمفونية نبضت حياتك الداخلية معها ، وعشتها فى ذات نفسك . إن نيتوتشكا مثلا مازوخية ولكنها لاتنسى برغم ذلك أن تثور فى وجه حبيبتها كاتيا ثورة جامحة حين وجهت إليها هذه كلمة احتقار بصدد ثوبها الذى كانت ترتديه ، وإنها لتشعر بغير قليل من الزهو إذ تتفوق على حبيبتها فى تعلم اللغة الفرنسية بسرعة . هنا يتصالح فرويد وآدلر فى حدس دستويفسكى ، الفنان الذى لاينظر إلى الواقع من أحد وجوهه وهو خارج عنه ، وإنما ينفذ إلى داخله ، فيراه كله دفعة واحدة ، واحداً كثيراً فى آن .

وفى هذه الرواية نفسها « رواية نيتوتشكا » التى نرى فيها أفكار فرويد حية تسعى ، يتصالح فرويد وآدلر مرة أخرى فى حدس الفنان ، فنرى أفكار آدلر كذلك حية تسعى . أين ؟ فى شخص يافيموف ، زوج أم نيتوتشكا . إن يافيموف هذا موسيقى ، أوتى موهبة لعلها كان يمكن أن تبدع ، لولا أن صاحبها لم يؤت العزم الكافى لتثقيف الموهبة ، وإعمالها فى خلق آثار موسيقية ، فظلت الموهبة مختفية تحت الكسل ، متوارية وراء عوائق التمرين ، ويكاد يشعر يافيموف بالهوة بين ما إليه يصبو وهو كثير ، وبين ما عليه يقدر وهو قليل ، فيكون من ذلك فى تمزق وقلق قاتل ، ولكنه يظل مع ذلك يجاهد الحقيقة ويغطيها زاعماً لنفسه ولغيره أنه هو العبقرى الفذ ، وأنه إن لم ينتج فإنما تقع تبعة هذا على امرأته التى لاتفهم من أمور الموسيقى شيئاً والتى تقيد حريته وتخنق موهبته ، وتقع تبعة ذلك أيضاً على ما هو فيه من فقر مدقع وبؤس . إن يافيموف مخفق ، ولكنه يغطى إخفاقه ولا يريد أن يراه ويصر على توكيد ذاته ، توكيد تفوقه ، وستر نقصه ، أو التعويض عن نقصه . فكيف يكون سبيله إلى ذلك ؟ السبيل هو السلبية ، وهو النقد يوجهه مراً إلى كل موسيقى ، هو الوقاحة يصفع بها وجوه أصدقائه قبل أعدائه ، هو الزهو والصلف والكبر والادعاء العريض . . . فى غير طائل . . هو الإدمان على الخمرة تغشى سحبها واقعه ، هو التشرد من عمل إلى عمل سعياً إلى نجاح يلوح طيفه هنيهة ثم يموت . وتأتى اللحظة الحاسمة ، فيستمع صاحبنا إلى

موسيقى كبير يعزف موسيقى كبيرة ، ويصحو المخفق من منامه ، منام العبقرية ، ويشعر أنه لا شيء ، وأن أوهامه أوهام ، وأن موهبته باطل كقبض الريح ، فيتحطم ، يتحطم توازن عقله أولا ، فيجن ، وبعد الجنون يأتى الموت ، فى حفرة عند الغابة بعد انتهاء الطريق ، وتهدأ العاصفة . . .

هكذا يتصالح فرويد وآدلر على يد حدس أدبى . ذلك أن الحدس الأدبى لا يضع منظومة من الرموز هى فى حالة العلم الراهنة موقتة ، فيطبقها على الواقع ، أو يطوقه بها ، وإنما هو يرى هذا الواقع رؤية حية . إنه لا يفعل ما يفعله فرويد . لا ، ولا يفعل ما يفعله آدلر حين يصف السلبية التى تنشأ عند من يشعر بالتخلف أو من يعانى « عقدة الدونية » ، وحين يصف ما يتجلى فى سلوك مثل هذا الشخص من روح الهجوم والاستهتار بالآخرين والوقاحة والغرور . . . فأين هذا التحليل من تصوير دوستويفسكى لشخصية يافيموف حين يضعه لنا فى ظروف من الحياة فذة ، وحين يحركه أمامنا فى سلوك ، أو يحرك لسانه بكلام ؟ إننا لنفهمه عندئذ فهماً لا يبلغه المخطط (الموقت) الذى رسمه آدلر . وإنا عندئذ ، من فرط معايشتنا للحالة الروحية التى يحياها يافيموف ، لانكاد نرى فى سلوكه ما يثير الدهشة بله الاستنكار . إننا نفهمه فنكاد نسوّغه ، وإنا لنحبه ونشفق عليه ، كما نحب أنفسنا ونشفق عليها . لكأن دوستويفسكى قد أيقظ فى كل منا يافيموف نائماً .

وليس يتصالح فرويد وآدلر فى رواية دوستويفسكى ، إلا لأن هذه الرواية ثمرة رؤية ، هى رؤية للواقع لم تضع هذا الواقع على سرير بروكوست ، فتبتر منه أو تمطه حتى يستوى على السرير لا يزيد عليه ولا ينقص عنه . إنها رؤية للواقع لا تحاول أن تقحمه إقحاماً فى أطر من الرموز الصلبة مهما يتعذب من ذلك . وإن هذا الواقع ليلقى كثيراً من العذاب حتى حين تكون منظومة الرموز واسعة كاملة قادرة على أن تستوعب كل ما تتألف منه الصفات المشتركة بين الآحاد مصنفة فى أنواع ، وكل ما تتألف منه القوانين العامة التى تصدق على جميع أفراد النوع الواحد . إن الواقع ليتعذب حتى حين يقحم فى هذه المنظومة الواسعة الكاملة ، فكيف والمنظومة ما تزال ضيقة مسرفة فى الضيق . فهذه هى « المذهبة » الفرويدية أو الآدلرية للواقع . إنها منظومة يختنق فى أقنيتها هذا الواقع الحى . وقد سبق أن رأينا

كيف أن فرويد نفسه أحس بضيق تصوراته عن أن تتسع لمعطيات الواقع كلها، فإذا هو يضطر إلى توسيع مدلولاتها توسيعاً يفقدها نوعيتها، فإذا الليبدو يتجرد عنده من طابعه الجنسي الذى بدأ به ، وإذا هو يكاد يصبح ما تعنيه وثبة الحياة عند برجسون وإرادة الحياة عند شوبنهاور ، إلخ .

وإذا كانت الرؤية الأدبية لا تبتر من الواقع شيئاً مما تبتره التصورات العلمية ، فإنها فى مقابل ذلك تستطيع أن تمتص هذه التصورات العلمية ، بل إن كل رؤية أدبية صادقة تشتمل فعلا على ما ينتهى العلم إلى اكتشافه من قوانين . لئن كان دوستويفسكى لا يحدثنا عن شىء مما يطرأ على نشاط الدورة الدموية فى أثناء الانفعال (من توسع فى الشرايين ، ومن زيادة الأدرينالين فى الدم، ومن ازدياد ضربات القلب ، إلخ إلخ) ، على نحو ما يفعل علم النفس الفزيولوجى ، فإنه لا يغفل عن الإشارة إلى أن بطله قد اصطبغ وجهه بحمرة شديدة حين استشاط غيظه ، أو أنه امتقع وشحب حين بلغه النبأ الرهيب . وهب دوستويفسكى لم يشر إلى شىء من هذا صراحة ، فإنه قد حرك بطله بسلوك يستشف القارئ من خلاله حمرة وجهه أو امتقاع لونه . فإنما المهم عند دوستويفسكى أن يجعلك تشعر بالانفعال الذى عاناه بطله ، فإذا ضربات قلبك أنت تزداد أو تقل ، وإذا بشرايينك أنت تتسع أو تنقبض . لقد نقل إليك الانفعال نفسه ، وهذه هى الغاية التى هدف إليها ، وليس هو فى حاجة من أجل بلوغ هذا الهدف أن يأتى على ذكر الشرايين التى تتسع ولا على ذكر العصب السمباتى الذى يتنبه وينشأ عن تنبهه كل ما ينشأ من تبدلات فى وظائف الدوران وغير وظائف الدوران . على أنه ليس يضير دوستويفسكى أن يعلم أن حمرة الوجه التى رآها فى بطله وسجلها إنما ترجع إلى توسع فى الشرايين التى يجرى فيها الدم ، ولعله ينتفع بهذا ولا يضار كما كان ليوناردو دافنشى ينتفع بمعرفة تشريح الجسم الإنسانى فيما يرسم من لوحات . فإن الرؤية الأدبية يمكن أن تهضم المعرفة العلمية وأن تمتصها . لن يضير دوستويفسكى أن يعلم أن البسيكوتكنيك يستطيع أن يكشف لدى بطله يافيموف « مقدار » ما أوتى من قابليات حسية وحركية وعقلية تهيئه لإجادة العزف على الكمان أو لا تهيئه ، ولن يضيره أن يعرف كل ما يستخرجه فرويد وآدلر من قوانين الحياة النفسية التى تصدق على يافيموف قليلا أو كثيراً ، ولن يضيره أن يعرف ما استخرجه فرويد بأسلوب العلم من حقائق

تتصل بتطور الحياة الجنسية لدى الطفل، هذه الحياة الجنسية التى رآها دوستويفسكى فى بطلته نيتوتشكا وتابعها فرأيناها معه وتابعناها معه، وشهدنا ثمرات تثبت الطفلة على مرحلة من هذه المراحل فى تداخلها مع خيوط أخرى من نسيج حياتها النفسية (حب الأب ، موت الأم ، الشعور بالإثم ، إلخ) . لا لن يضيره هذا كله ، ولعله ينتفع به، فإن الرؤية الأدبية تمتص المعرفة العلمية وتطويها فى داخلها . ولكنها تضفو عنها وتربو عليها . إنها أغنى منها وأعقد ، لأنها رؤية لحالة فردية تصورها كما هى ، بدلا من أن تردها إلى مخطط مجرد وتصورات عامة .

ولعلنا نستطيع ، حين نتزود بالمعرفة العلمية ، أن نكشف عن ثغرة فى الرؤية الأدبية ، كما يكشف الحذاء عن خطأ فى لوحة ينتعل فيها أحد شخوصها حذاء أغفل الرسام فى تصويره بعض العناصر أو رسمها رسماً خاطئاً . لعلنا نستطيع أن ننتقد فى رواية من الروايات أن المؤلف أشار إلى احمرار فى وجه البطل فى موقف من المواقف ، مع أن هذا الموقف يولد الغضب ، والغضب إنما يعبر عن نفسه باحمرار فى الوجه لا باصفرار (دعنا الآن من مناقشة هذا الأمر على ضوء العلم) . لعلنا نستطيع ذلك . ولعلنا أيضاً نستطيع أن نكشف بزادنا العلمى خطأ أعمق من ذلك فى الأثر الأدبى ، فنقول مثلا عن شخصية من شخصيات الرواية إن تطورها فى هذه الرواية يناقض ما خلص إليه العلم من معرفة بقوانين السلوك البشرى وتطور الحياة العاطفية لدى الإنسان ، فلو أن دوستويفسكى مثلا الذى أرانا الطفلة نيتوتشكا تعانى ما تعانيه فى سنى حياتها الأولى من ضروب الصراع ، لو أرانا هذه الطفلة فى سن المراهقة فتاة هادئة متوازنة تحب حبًّا سويًّا ، لكان فى وسعنا أن نحاسب دوستويفسكى على أساس من معايير العلم قائلين إن رؤيته الأدبية شوهاء .

لعلنا نستطيع إذن أن نكشف بالمعرفة العلمية عن صدق الرؤية الأدبية أو زيفها ، لعلنا نستطيع بتسليط أضواء العلم وتطبيق مقاييسه أن نقول عن أثر من الآثار الأدبية إنه لم يكن ثمرة رؤية صادقة وحدس نافذ ، بل كان ثمرة تلفيق وتركيب . على أن هذا نفسه يجب أن يقيد بقيود كثيرة ، ويجب أن يتم بغير قليل من التحفظ والاحتراس . فرب واحد من أدعياء العلم يحكم على رؤية أدبية،

صادقة بأنها تلفيق وتركيب لأنه لم يهضم العلم نفسه ولا عرف مقاييسه معرفة صحيحة . ثم إن العلم نفسه لم يكتمل تكونه بعد ، ولم ينته إلى وضع منظومة واسعة من الرموز تستطيع أن تمتص كل معطيات الواقع . فمثل من يتسلح بالمنظومة الفرويدية أو المنظومة الآدلرية أو المنظومة البافلوفية ، فيحكم على أثر من الآثار الأدبية أنه ملفق وأنه لم يقم على رؤية أدبية صادقة ، قد يكون فى بعض الأحوال كمثل ذلك الذى دعاه غاليليه أن يرى وجه القمر بالمنظار ، فبدلا من أن يصدق عينيه مضى إلى كتب أرسطو يبحث فيها عن إشارة إلى أن القمر جرم من الأجرام ، فلما لم يجد هذه الإشارة لم يتردد عن أن يقول جازماً إن غاليليه أفّاق ، يلفق الأباطيل ويضلل عقول الناس . فمن الجائز إذن أن تكون حالة العلم الراهنة قاصرة إلى الآن عن امتصاص ظاهرة من الظاهرات ، كما كانت الفرضية الضوئية التى تقول إن الضوء يسير على خط مستقيم قاصرة عن تعليل ظاهرة الانحراف التى اضطر العلم حين الكشف عنها إلى البحث عن فرضية أخرى أقدر منها على استيعاب الظاهرات الضوئية . وإذا كان هذا يصدق على الحقائق الفيزيائية فهو على الحقائق الإنسانية أصدق ، أولا لأن علوم الإنسان ما تزال فى أول الطريق ، وثانياً — ولعل هذا هو الأهم — أن الإنسان مزود بحرية لم تزود بها الكائنات الطبيعية . إننا نستطيع أن نكذّب من يقول إن قطعة من المعدن لم تتمدد بالحرارة ، وإذا شهدنا بأم العين قطعة معينة من المعدن لا تتمدد بالحرارة مضينا نبحث عن عامل مجهول هو السبب فى أنها لم تتمدد حين سخنت ، عامل فيزيائى هو الآخر ، لأننا لانستطيع أن ننسب إلى قطعة المعدن حرية . ولكننا لا نملك أن نكذب باسم قوانين العلم أديباً يرينا فرداً من الأفراد ينقلب بين عشية وضحاها من شخص مستهتر زنديق إلى إنسان متقشف مؤمن ، إننا لانملك أن نكذبه باسم العلم جازمين ، ليس فقط لأن العلم ما يزال عاجزاً عن تعليل مثل هذه الظاهرة (الهداية المباغتة) ، بل لأننا ننسب إلى الإنسان حرية تجعله قادراً ، فى ظروف معينة ، على أن يحقق فى ذاته بالجهاد الأكبر مثل هذا الانقلاب .

ومهما يكن من أمر فلعلنا نستطيع عند تكامل علوم الإنسان ، أن نحاسب أثراً من الآثار الأدبية بمقاييس هذه العلوم ، فنؤيد صدق الرؤية فى أثر منها ، ونكشف عن زيفه فى أثر آخر ، ناظرين بعين الاعتبار فى الحالين إلى ما يملكه

الإنسان من حرية نسبية فى التحكم بمصيره وشخصه . ولعل الأديب أن يستطيع الانتفاع دائماً بما ينتهى إليه علم النفس من حقائق تتصل بالشخصية الإنسانية والسلوك الإنسانى عامة ، فيتولى محاسبة نفسه بنفسه فى ضوء من تلك الحقائق جاعلا إياها بطانة تقوى بها رؤيته ، أو أرضية ترتسم فوقها رؤيته ، فإذا أثره يمتص هذه الحقائق كلها ثم يضفوعنها و يربو عليها . ذلك كله ممكن وقد يكون ضرورياً. أقول « قد » يكون ضرورياً ، ولا أقول إنه ضرورى حتماً ، فإن دوستويفسكى الذى رأى عقدة أوديب ورأى الجنسية المثلية ورأى الشعور بالدونية ورأى غير ذلك مما كشف عنه فرويد مثلا بمناهج البحث العلمى لم ينتظر أن يجىء فرويد وأن يحقق ما حققه من كشوف ، من أجل أن يرى هو رؤيته الأدبية الصادقة ، ومن أجل أن يعبر عن هذه الرؤية ، ولا احتاج سوفوكل منذ ثلاثة وعشرين قرناً أن يتتلمذ على فرويد وأن يعرف تعاليمه حتى يكتب أثره الأدبى « أوديب ملكاً » . إن فرويد هو الذى تعلم من دوستويفسكى وهو الذى تعلم من سوفوكل ، حتى لقد أشار غير مرة إلى أن الأدباء هم أساتذته ، فهم الذين أدركوا بحدسهم الأدبى وبصيرتهم الفنية ما انتهى هو إلى تقريره بمناهج البحث العلمى. ولكن فلنفرض أن هذه البصيرة الأدبية قد تنتفع بحقائق علم النفس ، تتبطن بها كما تتبطن لوحة من لوحات ليوناردو دافنشى بمعرفة دقيقة لتشريح الجسم الإنسانى ، لنفرض أن هذه المعرفة العلمية قد تكون ضرورية للرؤية الأدبية . فهل نستطيع أن نقول إنها كافية لخلق أثر أدبى ؟ هذا هو السؤال الذى نحب الآن أن نطرحه : هل المعرفة العلمية بحقائق علم النفس — فى حالة تكاملها — كافية لأن يرى صاحبها رؤية أدبية ؟ إننا لانتردد فى الإجابة عن هذا السؤال بالنفى . فالشرط الأول للخلق الأدبى إنما هو توافر البصيرة الأدبية التى تتمهل عند كل فرد وتحتاج من أجل هذا إلى أن تنسى حقائق العلم الذى هو علم بالكليات ، فإذا استفادت بعد ذلك من هذه الحقائق ، كانت النظرة العلمية لاتطغى عندها على النظرة الفنية ، كانت لها عودة دائمة إلى الفرد من حيث هو فرد ، تراه فى ذاته لا من خلال الحجب التى تسدلها عليه المختصرات اللازمة للتلاؤم مع الواقع ، ولا المختصرات العلمية التى هى امتداد لذلك الموقف أصلا . إن تلك البصيرة الأدبية هى الشرط الأول للخلق الأدبى . وإذا جاز أن نقول إن المعرفة العلمية « قد » تكون ضرورية

فى حالة توافر البصيرة الأدبية ، فإنه لا يمكن أن تولّد المعرفة العلمية بصيرة أدبية ، وهى نقيضها ، وليس فى وسع من لم يقف ذلك الموقف الفنى أصلا أن « يرى » رؤية أدبية ، مهما يكن زاده من العلم كبيراً ، بل إن هذا الزاد العلمى ليفاقم جهله بفردية الأفراد إذا لم تصنه من ذلك بصيرة أدبية ، قوامها التعاطف والمعايشة .

والحق أن عصرنا هذا قد شهد ولادة كثير من الآثار الأدبية التى بنيت على التحليل النفسى ، فجاء بعضها موفقاً وهو الذى كانت البصيرة الأدبية ينبوعه الأول ، وإن تبطن بمعرفة حقائق التحليل النفسى ، وجاء كثير منها ملفقاً مصطنعاً لا نحس فيه نبض الحياة الذى ينشأ عن صدق الرؤية . إن المعرفة العلمية لا تغنى عن البصيرة الأدبية ، فضلا عن أنها تربكها إذا لم تكن هذه البصيرة هى الينبوع الطاغى .

إن هذه البصيرة هى قدرة الأديب على أن يعايش أبطاله حياتهم بتعاطفه معهم ، بل بصير ورته إليهم إن صح التعبير ، فمن لم يملك هذه القدرة على التعاطف لم يستطع أن يرسم شخصية أدبية ، مهما يتزود بمعارف نظرية. لقد صدق آرشر [١] حين قال : « لعل التوجيهات الخاصة المحددة لرسم الشخصية أشبه بتلك القواعد التى ينصح باتباعها قصار القامة من أجل أن يصبح طولهم ست أقدام ». فما لم تكن نفس الكاتب موصولة الأوتار بنفس بطـــله ، تهتز معها ، وتتزوجها على حد التعبير الفرنسى ، لم يكن فى وسعه أن يرسم هذه الشخصية . ولعل الكتب التى ألفها أصحابها وجعلوا لها عناوين كهذه العناوين « كيف تصبح كاتباً؟» ، «كيف تؤلف مسرحية» ، « أصول كتابة الرواية » إلخ ، تفيد الكاتب إذا هى كانت ثمرة تصفح للآثار الأدبية الكبرى بغية استخراج الأساليب التى عمد إليها كتابها للتعبير عن رؤيتهم الأدبية. فنحن هاهنا بصدد التكنيك الضرورى للتعبير . والتعبير كما سبق أن أوضحنا ذلك بصدد الكلام على الفن جملة إنما هو المرحلة الثانية من مرحلتى العملية الفنية ، أما المرحلة الأولى فهى مرحلة الرؤية . فلئن كان ينفع الكاتبَ أن يعرف الوسائل التى استعملها سابقوه من أجل أن يبرزوا

---

(١) وليم آرشر ، التأليف المسرحى ، ذكرها لايوس إيجرى فى « فن كتابة المسرحية » ترجمة دريني خشبة ، ص ١٨٥ .

رؤيتهم وأن يفرضوها على انتباه الناس ، بالإضافة إلى ما قد يبتكره هو من وسائل أخرى تناسب ما يريد التعبير عنه مناسبة أكمل ، إن علمه بالأساليب التكنيكية اللازمة للتعبير لا يمكن أن تخلق عنده رؤية أدبية ، فإنما هذه الرؤية ثمرة التعاطف والمعايشة . ومثَل الذى يظن أن الإلمام بهذه القواعد كاف لخلق أثر أدبى ، كمثل من يحسب أن معرفة مفردات اللغة وقواعد النحو وتراكيب الكلام وأساليب البلاغة كافية لخلق أثر شعرى. ربما استطاع لغوى عروضى أن ينظم أبياتاً من الشعر ، ولكن هذه الأبيات لن تكون شعراً ما لم تعبر عن عاطفة كابدها صاحبها . فكذلك من أحاط علماً بأساليب التعبير بالمسرحيات عن رؤية صادقة لأفراد من البشر ، فإنه قد يؤلف مسرحية ذات حبكة وعقدة ومفاجآت وأحداث ولكن مسرحيته لن تكون تعبيراً عن واقع حى ما لم يكن المؤلف قد نفذ ببصيرته الأدبية إلى دخائل شخوصها وعايشهم حياتهم . فالرؤية الأدبية هى المنطلق الأول ، فإذا لم تكن هى ذلك المنطلق جاء الأثر الأدبى عبثاً بأساليب التكنيك لا يمكن أن يخرج منه شىء حى ، ولا بد أن يكون أجوف ، فهو يتكلم كثيراً ولا يقول شيئاً . إن الرؤية الأدبية إنما تكون بالحدس المتعاطف والبصيرة النافذة والمعايشة الداخلية ، وبدون هذا كله قد يصل المرء إلى إتقان مهنة ، ولكنه لا يستطيع أن يخلق أدباً صادقاً .

شتان إذن بين أن يعمد أحد التكنيكيين إلى كبريات الآثار الأدبية ، فيستخرج منها الأساليب التى يستعملها كبار الكتاب فى التعبير عن رؤيتهم الأدبية ، وفى بناء أثرهم الأدبى ، وبين أن يضع « وصفة » للخلق الأدبى من حيث هو رؤية قبل أن يكون أداء[1] .

ولعل خير مثال نضربه على النصائح العقيمة التى يمكن أن تضمها دفتا كتاب ، فيما ينبغى للراغب فى إتقان مهنة التأليف الأدبى أن يعرفه من أصول هذه المهنة ، ما يشتمل عليه كتاب «فن كتابة المسرحية»[2] من نصائح تتصل بتصور الشخصية المسرحية . فلئن كان مؤلف هذا الكتاب يسدى نصائح مفيدة حين يتحدث

---

(١) راجع ما قلناه سابقاً عن طبقات الفنانين بصدد التفريق بين مرحلتى العملية الفنية .

(٢) فن كتابة المسرحية ، تأليف لايوس إيجرى ، ترجمة دريني خشبة ، القاهرة ، ١٩٦٠

عن التكنيك المسرحى وعن الأساليب التى يجب أن يعمد إليها مؤلف المسرحية من أجل أن يلفت انتباه النظارة وأن يشدهم إلى المسرحية بما يتصوره من ظروف ومفاجآت وما إلى ذلك، إنه فيما يسوقه من قواعد لوضع المسرحية أصلا ، يغفل عن أن التأليف المسرحى إنما هو أولا وقبل كل شىء رؤية للواقع رآها الكاتب فحاول أن يعبر عنها بوسيلة أو بأخرى من أجل أن يرى الآخرون ما رأى ، وأنه ليس يغنى الكاتب عن هذه الرؤية لا أن يتصور « مقدمة منطقية» ، ولا أن يتصور على أساس «الأبعاد الثلاثة للشخصية » ، شخصيات تبرهن على صدق هذه المقدمة المنطقية .

إن لايوس إيجرى يتخيل للعمل المسرحى ثلاث مراحل : الأولى هى تصور الفكرة التى يريد كاتب المسرحية أن يبرهن عليها ، وهى « المقدمة المنطقية » ، والثانية هى تصور الشخصيات التى تستطيع إقامة الدليل على صدق هذه الفكرة ، والثالثة هى تصور الأحداث التى تقع لهذه الشخصيات والتى تكتمل بها إقامة الدليل على صدق الفكرة . وها هو ذا لايوس إيجرى يستخرج المقدمات المنطقية التى يشتمل عليها ، فى رأيه ، عدد من كبريات الآثار المسرحية :

روميو وچيولييت : إن الحب العظيم يتحدى كل شىء حتى الموت نفسه .
ماكبث : إن الطمع الذى لا يعرف الرحمة ينتهى بالقضاء على نفسه .
عطيل : إن الغيرة تقضى على نفسها كما تقضى على مناط حبها .
الأشباح (إبسن) : إن الأوزار التى يرتكبها الآباء يقع أثرها على الأبناء ، أو « إن الآباء يأكلون الحصرم والأبناء يضرسون » .
الطريق المسدود (سدنى كنجسلى) : إن الفقر المدقع يشجع على الجريمة .
نزهة (فكتور ولفسن) : إن الخوف من واقع الحياة يؤدى إلى خيبة الأمل .
الطاووس (سين أوكاسى) : عدم التبصر فى العواقب جلاب للمصائب
الظل والمادة (بول فنست كارول) : الإيمان يقهر الكبرياء .

وإذ كان لايوس إيجرى يضع كتابه لمساعدة الراغبين فى تعاطى مهنة التأليف

الأدبي على إتقان هذه المهنة ، فإنه يقدم لهم مقدمات منطقية أخرى كما يضع معلم الإنشاء لتلاميذه عناوين موضوعات الإنشاء ليكتبوا فيها ، فمن المقدمات المنطقية التى يقترحها عليهم :

المرارة تؤدى إلى البهجة الزائفة
الكرم فى غير تبصر يؤدى إلى الفقر
الأمانة تغلب النفاق
عدم المبالاة بالصديق يهدم الصداقة ويضيع الرفيق
سوء الخلق يؤدى إلى عزلة صاحبه
تصنع الحياء والحشمة يؤدى إلى الخيبة
(من راقب الناس مات هما وفاز باللذة الجسور)
التباهى يؤدى إلى الضعة
التردد مصيره الخيبة
(إذا كنت ذا رأى فكن ذا عزيمة فإن فساد الرأى أن تترددا)
الخيانة كفيلة بفضح أهلها (من يخن ود أخيه تكشف الأيام ستره)
الانهماك فى الشهوات يؤدى إلى انهيار الروح
الأنانية مفقدة للأصحاب
التبذير طريق إلى العوز
التقلب مضيعة لاحترام المرء

وما يصدق على المسرحيات يصدق على القصص والروايات ، وهذا عدد من المقدمات المنطقية التى يستخرجها لايوس إيجرى من بعض الآثار القصصية :

العقد الماسى (موباسان) : الهروب من واقع الحياة مآله إلى يوم من أيام الحساب .

أسد فى أحد الشوارع (أندريا لوك لانجلى) : إن الطمع الأشعبى مآله سحق صاحبه .

الأرض والسماوات العلا (جويتالين جراهام) : إن التعصب مآله إلى العزلة .

وكما فعل بالنسبة إلى القصص فعل بالنسبة إلى الأفلام السينمائية .

فالخطوة الأولى فى التأليف الأدبى عند لايوس إجرى هى أن يبحث الكاتب عن الموعظة التى يريد أن يبنى عليها قصته . وأما الخطوة الثانية فهى البحث عن الشخصيات التى تصلح لإبراز هذه الموعظة . وعلى كاتب المسرحية ، فى نظر مؤلف هذا الكتاب ، أن يعرف أنّ للشخصية ثلاثة أبعاد : (١) كيانها الفزيولوجى ، (٢) كيانها السوسيولوجى ، (٣) كيانها السيكولوجى (النفسى) . وعلى هذا فإليك هذا المرشد الذى يلخص لك خطوة خطوة كيف يجب أن يبدو الهيكل العظمى — أو الخطوط الرئيسية — لأية شخصية روائية بحيث يكون مستوفياً للأبعاد الثلاثة ، أعنى المقومات الأساسية الثلاث التى لا يتم بناء الشخصية بدونها :

(١) الكيان الجسمانى (الفزيولوجى) :

١ — الجنس (ذكر أو أنثى)

٢ — السن

٣ — الطول والوزن

٤ — لون الشعر والعينين والجلد

٥ — الهيئة والوضع

٦ — المظهر : جميل المنظر . بدين أو نحيل أو ربعة . نظيف . أنيق . لطيف . أشعث (مهرجل) . شكل الرأس والوجه والأطراف

٧ — العيوب : التشوهات . أنواع الشذوذ . الوحمات . الأمراض

٨ — الوراثة

(٢) الكيان الاجتماعى :

١ — الطبقة (العاملة . الحاكمة . الوسطى . من فقراء العامة)

٢ — العمل (نوعه . ساعات العمل . الدخل . ظروف العمل . داخل الاتحاد وخارجه . ميوله نحو المنظمة . لياقته للعمل)

٣ ـ التعليم (مقداره . أنواع المدارس . الدرجات . المواد التى كان متفوقاً فيها . المواد التى كان ضعيفاً فيها . الكفايات والاستعداد)

٤ ـ الحياة المنزلية : (معيشة الوالدين . المقدرة على اكتساب الرزق . يتيم . هل والداه منفصلان أو لايزالان مع بعضهما . عاداتهما . تطور حالتهما العقلية . رذائلهما الخلقية . الإهمال . حالة الشخصية الزوجية)

٥ ـ الدين

٦ ـ الجنس والجنسية

٧ ـ المكانة فى المجتمع : (هل هو ممن لهم الصدارة بين الأصدقاء وفى الأندية وفى الألعاب)

٨ ـ مشاركاته السياسية

٩ ـ سلوياته وهواياته (الكتب والمجلات والصحف التى يقرؤها)

(٣) الكيان السيكولوجى :

١ ـ الحياة الجنسية ، المعايير الأخلاقية

٢ ـ أهدافه الشخصية . أطماعه

٣ ـ مساعيه الفاشلة : (أهم ما أخفق فيه)

٤ ـ مزاجه وطبعه : (حاد الطبع . سريع الغضب . سلس القياد متشائم)

٥ ـ ميوله فى الحياة (مستسلم . مكافح . خوار)

٦ ـ عقده النفسية (الأفكار المتسلطة عليه . مجال سكناه . أوهامه . ألوان هوسه . مخاوفه)

٧ ـ هل هو انبساطى أو انطوائى أو وسط بين الحالتين ؟

٨ ـ قدراته (فى اللغات ، مواهبه)

٩ ـ سجاياه (تفكيره ، حكمه على الأشياء . ذوقه . اتزانه وسيطرته على نفسه)

ويقول المؤلف :

« فهذا هو الهيكل العظمى للشخصية ، وهو الهيكل الذى لابد للمؤلف من الإحاطة به إحاطة واسعة ، والذى يجب أن يقيم بناءه على أساسه » (ص ١٠٨ — ١٠٩) .

فمتى تم للكاتب وضع المقدمة المنطقية واختيار الشخصيات التى يمكن أن تقيم الدليل عليها ، تصور بعد ذلك أحداث المسرحية على النحو الذى يساعد فى إقامة الدليل على تلك المقدمة المنطقية . والمهم فى هذا كله إنما هو تصور الشخصية ، فمتى عرف الكاتب شخصيات روايته أمكنه أن يتصور للمسرحية المواقف والأحداث والحبكة والحلول وما إلى ذلك .

ويحاول المؤلف أن يبرهن على أن تصور الشخصية فى بناء المسرحية أهم من الأحداث والعقدة . و يرد على من يزعمون خلاف ذلك . . .

ولسنا الآن بصدد بيان أن هذا التفريق بين أحداث الرواية وشخصياتها تفريق مصطنع . فما دام الأثر الأدبى يعرفنا بالواقع ، وما دام الواقع شخصيات فى خضم أحداث ، فإن العمل الأدبى إنما هو رؤية للشخصية وسط أحداث . وإنما التفريق بعد ذلك بين مسرحية صادقة ومسرحية لم تبرز لنا الشخصية من خلال الأحداث ، لا ، ولا أرتنا الأحداث تتقلب على شخصية ، حتى لكأن هذه الأحداث لها قوامها الخاص بها المستقل عن الشخصية أو لكأن الشخصية تعيش فى فراغ من الأحداث. الشخصية والأحداث أمران كلاهما غاية فى العمل الأدبى وليس وسيلة للآخر . والأديب لايبحث عن الأحداث من أجل أن يصور بها الشخصية ، ولا يتصور شخصيات من أجل أن تقع لها أحداث فإنما هو يصور الحياة التى هى شخصيات تتقلب عليها أحداث فتستجيب لهذه الأحداث استجابات مختلفة ، كما تسهم فى خلق هذه الأحداث وفى تطورها .

أقول لسنا بصدد بيان أن ذلك التفريق بين أحداث الرواية وشخصياتها تفريق مصطنع . وإنما نريد أن نشير إلى أن تصور الشخصية لايكون بهذه « الوصفة» التى يضعها المؤلف ، وإنما يكون بتعاطف وحدس وبصيرة ، مما لاسبيل

إلى معرفة الشخصية إلا به . فهذا هو المنطلق الأول لكل خلق أدبى ، لاتغنى عنه أن يعرف الكاتب عن الشخصية ما تطالبه هذه الوصفة بمعرفته من أمور تتصل بالأبعاد الثلاثة للشخصية ، الكيان الفزيولوجى والكيان السوسيولوجى والكيان السيكولوجى .

ولئن كان الأثر الأدبى يمكن أن يغتذى بالمعرفة السيكولوجية ، إن هذه المعرفة السيكولوجية لايمكن أن تكون ينبوع الأثر الأدبى . إن الأثر الأدبى الصادق يشتمل على الحقائق التى يقررها أو سيقررها علم النفس ، ولكنه يضفو عنها ويربو عليها ، لأنه يصور الواقع الحى الذى هو أغنى من كل تصور مجرد ، ومن كل معرفة علمية .

ولا شك أن الرواية التى تبنى بناء ملفقاً على أساس من المعرفة النظرية السيكولوجية وحدها ، دون الحدس الأدبى ، تأتى خالية من الحياة مطبوعة بطابع التركيب المصطنع والافتعال الواضح ، ولايمكن أن تنقل إلينا نقلا صادقاً مشاعر الشخصيات التى تصورها ، لنشارك هذه الشخصيات حياتها الحميمة ، ونتعاطف معها ، ونصير إليها إن صح التعبير ، لأن المبدأ الذى انطلقت منه لم يكن هذه المعايشة الداخلية التى تستطيع وحدها أن تخلق أثراً أدبيًّا صادقاً .

ومن جهة أخرى ، فإنه إذا كان لايضير الأثر الأدبى أن يكون منطوياً على حقائق علم النفس الذى يكون الأديب قد عرفها فبطَّن بها أثره الأدبى أو جعلها قاعاً له ، فمن الواضح أنه ينبغى أن تكون هذه الحقائق ممازجة للأثر ، غير مضافة إليه ولامقحمة فيه ، فهى تترقرق فى ثناياه ترقرقاً خفيًّا رفيقاً ، لايذكر بها ولا يدل عليها ، ولايمكن أن يفصل عنها ، ولا أن يدرك إدراكاً مستقلاًّ عن سياقها الحى ، وإلا كانت مفسدة للأثر الأدبى إذ نراها فى هذا الأثر يتعلق بها انتباهنا فإذا نحن نذهل بها — وهى الأمور العامة والهيكل العظمى — عن الانسياق مع الأثر الأدبى ورؤية الواقع الحى الذى تعبر عنه . فهذا هو شأن كثير من الآثار الأدبية التى عرفها عصرنا هذا ، وكانت أشبه بأمثلة يضربها عالم نفس على حقيقة من حقائق علم النفس ، يريد بالأمثلة أن تأتى مصدقة لما يذهب إليه ، موضحة للنتائج التى حصل عليها ، فإذا هذه الآثار كتب فى علم النفس ،

لا أعمال أدبية ، وهى إلى ذلك إذ تقتطع من الواقع الزاخر ما يناسب التدليل على وجهة نظر معينة ، أو على حقيقة خاصة من حقائق علم النفس ، تضطر إلى أن تفعل ما يفعله بروكوست الذى كان يبتر أرجل ضحاياه أو يمط أجسامهم من أجل أن ينطبقوا على سريره لايزيدون عنه ولاينقصون ، وفى هذا ما فيه من تشويه للواقع فضلا عن الإفقار .

ولابد أن نشير إلى أن هذا شىء وأن الاختيار الذى يفرضه على الأديب تخصص عالمه شىء آخر . فنحن فى الحالة الأولى إزاء اختيار مقصود ، أو إزاء تفصيل للواقع على قدود التصورات العامة ، ونحن فى الحالة الثانية إزاء إدراك لجانب من جوانب الواقع الحى دون غيره من الجوانب ، إدراك قائم على رؤية . ولئن كان هذا الجانب من الواقع يرى من خلال شخصية الأديب فشتان بين هذه الرؤية التى تنبع من مشاعر الأديب التى هى مشاعرنا أيضاً ، وبين تلك « الرؤية » الأخرى التى تنبع من معان عامة ، وصور كلية ، وتجريدات ميتة ، لايمكن أن تحيا إلا بالمعايشة الحميمة التى هى قوام الموقف الأدبى أصلا .

ومن أجل هذا نرى عدداً من المؤلفات الأدبية التى عرفها عصرنا هذا توصف ، صدقاً ، بأنها دروس فى علم النفس لا تعبير عن الحياة . فالعلم يطغى فيها على الأدب . ولا كذلك الآثار الأدبية الصادقة التى يمكن أن تطوى فى داخلها كل حقائق علم النفس مع بقائها رؤية أدبية قائمة على البصيرة والحدس والمعايشة .

وهذا ينقلنا إلى مناقشة مشكلة أخرى من المشكلات التى يطرحها ما نحن بصدده من التفريق بين المعرفة النظرية ، والحدس الفنى والأدبى على أساس التفريق بين العلم بالكليات والعلم بالمفردات ، وهى المشكلة التى تثيرها ولادة مايسمى الآن بالرواية الفلسفية على يد كتاب هم فلاسفة وأدباء فى آن واحد (سارتر ، سيمون دو بوفوار وكثيرون غيرهما) .

لعل هذه المشكلة قد ذرت قرنها فى أذهاننا منذ قليل ، حين رأينا لايوس إيجرى يقول إن الخطوة الأولى فى كتابة المسرحية إنما هى المقدمة المنطقية التى يتصورها المؤلف ، ويريد أن يبرهن عليها ، فيتصور لها الشخصيات القادرة على ذلك ، ثم يتصور لهذه الشخصيات الأحداث المناسبة .

والحق أن الرواية الفلسفية التى نشير إليها الآن لا شأن لها بمثل تلك « المواعظ » التى يريد لايوس إيجرى أن يجعلها مدار الآثار الأدبية . ونحن لو رجعنا إلى « المقدمات المنطقية » التى استخرجها من بعض عيون الآثار الأدبية لرأينا على الفور أن كل أثر من هذه الآثار الكبرى يمكن أن تستخرج منه « مقدمات منطقية » أخرى ، يختلف بعضها عن بعض كل الاختلاف ، بل قد يضرب بعضها بعضاً . فمن قال إن كل أثر أدبى كبير يعبر عن وجهة نظر ، فقد صدق إذا كان يقصد بوجهة النظر رؤية خاصة للواقع . أما إذا كان يقصد بوجهة النظر مغزى أخلاقياً أو « مقدمة منطقية » على حد تعبير لايوس إيجرى ، فما أسهل أن يرد عليه بأن وجهة النظر التى يستخلصها قد لا تكون وجهة النظر التى أراد الكاتب أن يعبر عنها ، وأكبر دليل على ذلك أن كل ناقد من النقاد يستخلص من أثر أدبى من الآثار وجهة نظر تخالف وجهة النظر التى يستخلصها ناقد آخر . والحق أن كل من يقبل على أثر من الآثار وفى نيته أن يستخلص المغزى الأخلاقى الذى يريد أن يعبر عنه كاتبه كان يرى فى هذا الأثر أقل مما يجب أن يرى وأكثر مما يجب أن يرى . . . إنه يرى أقل مما يجب أن يرى ، لأنه يحيل الواقع الغنى الذى يصوره الأثر إلى فكرة مجردة عامة ، وهو يرى أكثر مما يجب أن يرى لأن صاحب الأثر نفسه ربما كان لايستخلص من رؤيته الأدبية ما استخلصه منها هذا القارئ فالمؤلف عند نفسه لم يزد على أن صور رؤيته لجانب من جوانب الواقع الحى وكفى . وما أكثر الآثار الأدبية التى قام لها المفكرون وقعدوا محاولين أن يستخرجوا منها المغزى الأخلاقى الذى تدعو إليه أو تحاول أن تدلل عليه ثم إذا بهم يفاجأون بكاتبها نفسه يعلن أنه لم يرد أن يقول شيئاً مما يقولون ، بل ما أكثر الآثار الأدبية التى ظن كتابها أنهم أودعوها آراء معينة ، ثم إذا بها تؤول تأويلات غير التى قصدوا إليها . ولعل رواية « لحن كرويتزر » التى كتبها تولستوى أن تكون خير مثال على ذلك . وهى دليل على أن الرؤية الأدبية عند تولستوى كانت أقوى من « الأفكار » التى أراد أن يودعها روايته ، إنه ليصدق على تولستوى فى هذه الرواية قولهم عن الأثر الأدبى إنه يفلت من يد صاحبه ، وإن صاحبه لايتصرف فى شخصياته ، وإن شخصيات الرواية هى التى تفرض نفسها عليه . فمهما يتزود الكاتب الصادق بأفكار معينة يريد أن يبثها فى أثره ، فإن رؤيته تتغلب على هذه الأفكار . إنه « كلما تقدمت

القصة فى جريانها تكشفت له حقائق ما عرف وجهها من قبل ، ومسائل لا يملك لها حلاً ، فإذا هو يتساءل ، ويرى رأياً ، ويتعرض لمغامرات . حتى إذا انتهى من خلقه نظر دهشاً إلى الأثر وقد تم خلقه ، ولم يستطع هو نفسه أن يترجمه إلى لغة الأفكار المجردة ، ذلك لأن الأثر يكون قد اكتسب معناه ولحمه معاً بحركة واحدة »[١]. إن الرواية ثمرة رؤية صادقة . وهذا الصدق هو ما يميز أثراً عظيماً حقاً عن أثر ليس فيه إلا براعة . إنه ما من حذق يمكن أن يغنى عن تلك الرؤية الصادقة .

قلت لا شأن لما يطلق عليه الآن اسم « الرواية الفلسفية » بتلك المقدمات المنطقية ، أو المواعظ الأخلاقية التى رأى لايوس إيجرى أنها نقطة البداية فى التأليف الأدبى . فما هى هذه الرواية الفلسفية، وما موقعها من الرؤية الأدبية التى هى منطلق الخلق الأدبى ؟

فى فصل عقدته الكاتبة الفرنسية سيمون دو بوفوار لموضوع « الأدب والميتافيزيقا » ، قالت هذه الكاتبة : « كنت أقرأ كثيراً حين كنت فى الثامنة عشرة من عمرى . . . كنت أقرأ فى سذاجة وبراءة ، وفى شوق وشغف ، كما لا يقرأ المرء على هذا النحو إلا فى تلك السن . فإذا فتحت رواية دخلت حقاً فى عالم جديد ، عالم محسوس ذى زمان تملؤه وجوه فريدة وأحداث فذة . وإذا فتحت كتاباً فلسفياً انتقلت إلى ما وراء الظواهر الأرضية ودخلت فى سماء هادئة غير ذات زمان . وما زلت أذكر أننى كنت فى الحالتين كلتيهما أشعر حين أطوى الكتاب بدهشة مدوخة تملأ نفسى . كنت أتساءل بعد أن أفكر فى الكون من خلال سبينوزا أو كَنْت : « كيف يبلغ المرء من التفاهة أن يضيع وقته فى كتابة روايات ؟ » وكنت إذا فرغت من قراءة جوليان سوريل أو تس دربرفيل أحس أن المرء يهدر وقته حين يمضى يلفق مذاهب ونظريات . ترى أين هى الحقيقة ؟ أهى على الأرض أم هى فى الأبدية ؟ وكنت أشعر بأننى مجزأة ممزقة[٢] .

أغلب الظن أن كل فيلسوف من الفلاسفة الذين جاءت فلسفتهم ثمرة

---

(١) سيمون دو بوفوار ، « المذهب الوجودى وحكمة الشعوب » ، ص ١١١ .

(٢) سيمون دو بوفوار ، المصدر نفسه ، ص ١٠٣ — ١٠٤ .

لتجربة ميتافيزيقية صادقة قد عانى شيئاً من هذا التمزق . ولا شك فى أن هذا التمزق قد تمثل فى أفلاطون أقوى تمثل . إن هناك تجربة ميتافيزيقية . إن هناك إدراكاً بدئياً فجرياً للواقع الميتافيزيقى. لقد سبق أن استشهدنا فى سياق الكلام على رؤية الفنان بما قاله بودلير من أن عمق الحياة كله ينكشف فى بعض اللحظات فى مشهد من المشاهد يقع تحت البصر مهما يكن عادياً . فهذا الانكشاف هو المعنى الميتافيزيقى لحادث من الحوادث فى لحظة من اللحظات . « إنه ليتفق فى كثير من الأحوال للأطفال الذين تجاوزوا مرحلة الانحباس فى ركنهم الصغير من الكون أن يشعروا دهشين « بوجودهم فى العالم » . . . إنه لتجربة ميتافيزيقية ، مثلاً ذلك الاكتشاف الذى وصفه لوى كارول فى روايته « أليس فى بلاد العجائب » ووصفه رتشارد هوجز فى روايته « الحصار فى جامايكا » ، وهو اكتشاف الطفل حضوره فى العالم وخذلانه وحريته وكثافة الأشياء ومقاومة النفوس الغريبة عنه اكتشافاً عيانياً . إن كل إنسان يدرك من خلال أفراحه وآلامه وإذعاناته وتمرداته ومخاوفه وآماله وضعاً ميتافيزيقياً »[1] .

هذه هى التجربة الميتافيزيقية الفجرية : شعور الفيلسوف بانخراطه كله فى العالم كله ، من خلال أى حادث من الحوادث .

وهناك طريقتان للتعبير عن هذا الإدراك كما تقول سيمون دوبوڤوار . فأما الطريقة الأولى فهى أن نحاول توضيح معناه العام بلغة مجردة ، فننشئ نظريات تصف هذه التجربة ، تجربة الوجود ، من جانب الماهية ، أى من الجانب الموضوعى اللازمانى ، حتى إذا ادعى المذهب الذى أنشأه صاحبه على هذا النحو أن هذا الجانب الموضوعى اللازمانى ، جانب الماهية ، هو وحده واقعى ، وأن ذاتية التجربة وتاريخها شىء يمكن إهماله كان يمكن أن يتنكر هذا المذهب لكل تعبير آخر عن هذا الإدراك . فكذلك فعل أفلاطون فى خطوة أولى حين طرد الشعراء من جمهوريته .

وأما الطريقة الثانية فهى أن لا ننتبه إلى جانب الماهية غافلين عن جانب الوجود بل نعد الوجود الذى هو زمانى وذاتى وتاريخى حاملا للماهية ، ونحن عندئذ

---

(١) سيمون دو بوڤوار ، المرجع السابق ، ص ١١٥ — ١١٦ .

لا نستطيع إلا أن نعترف بأن التعبير الكامل عن هذه التجربة الميتافيزيقية إنما هو التعبير الذى يضعها فى موضعها من الزمان والذات والتاريخ، فى صورة لابد أن تكون إذن صورة أدبية .

ومن أجل هذا رأينا أفلاطون الذى طرد الشعراء من جمهوريته يصبح هو نفسه شاعراً فى خطوة ثانية حين يحاول التعبير عن تجربته الميتافيزيقية .

والفرق بين فيلسوف كأفلاطون وفيلسوف كأرسطو هو أن الأول قد شعر بالتمزق ثمرة لتوزعه بين التفكير المجرد والتجربة المعيشة، ولتنقله بين الماهية اللازمانية اللاذاتية وبين الوجود الذاتى الزمانى ، فى حين أن أرسطو لا محل فى تفكيره للذاتية ولا للزمانية ، وهو لذلك يعبر عن نفسه باستدلالات موضوعية مجردة .

وما كذلك تفعل فلسفة تعنى بالجانب الذاتى الفردى الدرامى من التجربة . لذلك نرى فلسفة كفلسفة هيجل التى ترى أن الفكر غير متحقق ، وإنما هو يتحقق ، تضفى على الفكر شيئاً من كثافة الجسد من أجل أن تقص مغامرته قصاً مناسباً ، وهذا هو هيجل يعمد فى كتابه « فينومينولوچيا الفكر » إلى أساطير أدبية ، كأسطورة دون جوان وفاوست ، للتعبير عن فلسفته ، لأن درامة الوعى الشقى لا تجد حقيقتها إلا فى عالم عيانى تاريخى .

وكلما كان الفيلسوف يعنى بدور الذاتية وبقيمتها عناية أعنف ، كان مضطراً إلى وصف التجربة الميتافيزيقية فى صورتها الفردية الزمانية اضطراراً أشد . وهذا كركجرد لايعمد إلى أساطير أدبية فحسب ، كما فعل هيجل ، بل نجده أيضاً فى كتابه «الخوف والارتعاش» يعيد خلق قصة قربان إبراهيم فى صورة تقارب الصورة الروائية ، كما نراه فى كتابه « يوميات فاتن » يعبر عن تجربته البدئية الفجرية فى فرديتها الدرامية .

وعلى هذا الأساس نرى الوجوديين فى أيامنا هذه يميلون إلى التعبير عن تفكيرهم تارة بمؤلفات نظرية وتارة بقصص ، ذلك أن الفكر الوجودى محاولة للمصالحة بين الموضوعى والذاتى ، بين المطلق والنسبى ، بين اللازمانى والتاريخى. إنه يجهد أن يدرك الماهية فى قلب الوجود . وإذا كان وصف الماهية هو من اختصاص الفلسفة بمعناها

الأصلى فإن الرواية وحدها تتيح لنا أن نرى الانبثاق البدئى للوجود، فى حقيقته الكاملة الفريدة ، الزمانية . والذى يقصد إليه الكاتب هنا ليس هو أن يستخدم على مستوى أدبى الحقائق التى سبق أن قررها على المستوى الفلسفى ، بل هو أن يعبر عن جانب من التجربة الميتافيزيقية لايمكن التعبير عنه بغير هذه الطريقة، وهو طابعها الذاتى ، الفردى، الدرامى ، وكذلك التباسها . فما دام الواقع لايعرف بأن فى الإمكان إدراكه بالعقل وحده ، فما من وصف عقلى ، كائناً ما كان ، يمكن أن يعبر عنه تعبيراً مطابقاً له ، ولابد من محاولة عرضه فى تمامه وكماله على نحو ما ينكشف فى العلاقة الحية التى هى فعل عاطفة قبل أن تكون فعل تفكير .

هذه هى الرواية الميتافيزيقية المعاصرة . وقد دافعت سيمون دوبوڤوار عن هذه الرواية الميتافيزيقية قائلة : « يجب ألا نظن أن الوضوح الفكرى فى ذهن الكاتب يعرضه للغفلة عما فى العالم من كثافة وغنى ملتبس . إنك إذا تخيلت أنه لايدرك من خلال العجينة الملونة الحية التى تتألف منها الأشياء إلا ماهيات جافة ، كان الممكن أن نخشى ألا يصور لنا إلا عالماً ميتاً غريباً عن العالم الذى نتنفسه غرابة الصورة الفوتوغرافية التى نحصل عليها من تصوير الجسم ذى اللحم بأشعة إكس . غير أن هذا الخوف لا محل له إلا بصدد الفلاسفة الذين يفصلون الماهية عن الوجود ، فيحتقرون الظاهر من أجل الواقع المختبئ ، وهؤلاء ليس يغريهم أصلاً أن يكتبوا روايات . أما أولئك الذين يرون أن الظاهر واقع ، ويرون أن الوجود حامل الماهية ، وأن البسمة لا تتميز عن الوجه المبتسم ، وأن معنى حادث من الحوادث لايتميز عن الحادث نفسه ، فإن رؤيتهم لايمكن أن يعبر عنها إلا بالتصوير الحسى الجسدى لميدان الأرض (....) إن رواية « الإخوة كارامازوف » ورواية « حذاء الساتان » تجريان فى إطار ميتافيزيقا مسيحية . إن الدرامة المسيحية ، درامة الخير والشر ، هى التى تنعقد فيهما وتنحل . ونحن نعلم أن ذلك لم يعرقل فيهما أعمال الأبطال ، ولا جريان الحوادث ، وأن عالم دوستويفسكى وعالم كلوديل عالمان حسيان من لحم ودم . ذلك أن الخير والشر ليسا معنيين مجردين وهما لايدركان إلا فى الأفعال الخيرة والأفعال الشريرة التى يقوم بها الناس»[١].

---

(١) دوبوڤوار ، المصدر نفسه ، ص ١٢١ — ١٢٢ .

وإذا كانت هذه هى الرواية الميتافيزيقية ، فإنه لمن الواضح أننا لسنا إزاءها فى شىء من تلك « المقدمات المنطقية » التى تحدث عنها لايوس إيجرى، وجعلها نقطة البداية فى الخلق الأدبى ، وجعل تصور الشخصيات وتصور الأحداث التى تقع لها وسيلة لإقامة الدليل على صدقها . إن الرواية الميتافيزيقية هى الرواية التى تعبر عن تجربة ميتافيزيقية معيشة لايمكن التعبير عنها إلا بها . إن كافكا الذى عانى هذه التجربة الميتافيزيقية لم يحاول أن يعبر عنها بلغة الفلسفة ، بل عبر عنها بحكايات تدخلك فى قلب التجربة ولا تمكنك من أن تترجمها إلى مذهب فلسفى متكون . لذلك نرى كلود إدموند مانيى تهيب بقراء كافكا قائلة: « لا تحلوا محل مجرى الحوادث الذى يجب أن يفهم كأقصوصة واقعية ، لاتحلوا محله أبنية جدلية»[1]. والحق أن المحاولات التى قام بها أصحابها من أجل أن يترجموا أقاصيص كافكا إلى لغة الفلسفة انتهت إلى نتائج يناقض بعضها بعضها . ولئن كان شراح كافكا يستعملون جميعاً ألفاظاً واحدة: المستحيل، الاحتمال ، الإمكان ، إرادة احتلال مكان فى العالم ، استحالة التمركز فى المكان ، الشوق إلى الله ، غياب الله ، اليأس والقلق والخوف ... إلخ ، فإن النتائج التى ينتهون إليها فى تأويل كافكا مختلفة متضاربة بعضهم يحدثنا عن كافكا حديثه عن مفكر دينى يؤمن بالمطلق ويأمل فيه ويناضل على كل حال إلى غير نهاية فى سبيل الوصول إليه . وبعضهم يقول إن كافكا رجل ذو نزعة إنسانية يعيش فى عالم لا عون فيه ولا سند، فهو يظل فيه فى راحة ما أمكنه ذلك، حتى لا يزيد ما فيه من فوضى واضطراب . وماكس برود يرى أن كافكا قد وجد منافذ كثيرة نحو الله . ومدام مانيى ترى أن كافكا يجد مورده الأساسى فى الإلحاد . وآخرون يرون أن كافكا يؤمن بأن هناك عالماً ثانياً ، ولكن هذا العالم الثانى لاسبيل إليه ، ولعله عالم سيئ ، ولعله عالم مستحيل . وغير هؤلاء قالوا إن كافكا لايؤمن بعالم آخر ، وليس يتحرك نحو هذا العالم ، فليس هناك تعال بل محايثة، وإنما المهم هو هذا الشعور ، الماثل دائماً، بأننا منتهون، وهذا اللغز المستعصى على الحل الذى يضعنا ذلك الشعور أمامه . وجان سترابنسكى يقول : « كافكا رجل مصاب بداء غريب . . . إنسان يحس أنه ههنا يلتهم التهاماً .. » وبيير

---

(١) ذكرها بلانشو فى كتابه « نصيب النار » ، ص ١٠ .

كلوسوفسكى يقول «يوميات كافكا . .. هى يوميات مريض يريد الشفاء . . . يريد العافية . . . إنه يؤمن بالعافية»[١] .

هذه هى الرواية الفلسفية . إنها التعبير الوحيد عن واقع لا يعبَّر عنه إلا بها ، لأنه يبلغ من الالتباس ومن تعانق الأضداد أنك لا تستطيع أن ترد تجربتك الميتافيزيقية له إلى مذهب منطقى .

قالت سيمون دو بوڤوار : « هناك أفكار لايمكن التعبير عنها تعبيراً قطعياً بدون الوقوع فى التناقض . هكذا كان كافكا الذى يريد أن يصور درامة الإنسان ، المحبوس فى المحايثة ، يرى أن الرواية هى طراز التعبير الوحيد الممكن . ذلك أن كلام المرء على التعالى ولو بغية أن يقول إن الوصول إليه مستحيل ، يشتمل هو نفسه على دعوى الوصول إليه ، فى حين أن القصة الخيالية تتيح لنا أن نلتزم ذلك الصمت الذى يناسب وحده جهلنا»[٢] .

وشتان إذن بين هذه الرواية الفلسفية المعبرة عن التجربة الميتافيزيقية وبين رواية يكتبها صاحبها للتدليل على رأى فلسفى ، أو للبرهان على مذهب فلسفى ، فما تكون الرواية وشخصياتها وأحداثها إلا بمثابة «شماعات» تحمل هذا الرأى الفلسفى ، وتنوء به . إن الرواية الفلسفية الحقة قد لاتُنطق أبطالها بمناقشات فلسفية ، وإنما تترقرق فيها التجربة الميتافيزيقية ترقرقاً هيناً لايشعرنا بوجودها ، بل ينقلها إلى تجربة معيشة . وإذا لم تكن كذلك ، أى إذا كانت مجرد مركب يحمل مناقشات نظرية ، فلا يكون ثمة داع لكتابتها ألبتة . لأن المناقشات النظرية تكون قد وجدت أسلوب الكلام عليها باللغة المجردة ، ولاحاجة بها إلى أن يعبر عنها بلغة أخرى . . لئن كان يصح أن توصف بعض الروايات بأنها دروس فى علم النفس لا آثار أدبية ، إن هناك روايات أخرى يمكن أن توصف بأنها دروس فى المنطق لا آثار أدبية . فإنما الأثر الأدبى تعبير عن تجربة معيشة . إن المذهب الفلسفى تعليق على التجربة المعيشة ، أما الأثر الأدبى فهو تعبير عن هذه التجربة . ولما كانت كل تجربة من التجارب زمانية وفردية وعيانية فلا بد أن يكون التعبير الكامل

---

(١) راجع كتاب بلانشو ، « نصيب النار » ، ص ١٢ — ١٣ .

(٢) دو بوڤوار ، المصدر نفسه ، ص ١١٨ .

عنها أدبيًّا بالضرورة. إن الذى يعانى هذه التجربة المتافيزيقية إنما يعانيها بالتعاطف مع حادثة زمانية تجلت فيها ولذلك فإن التعبير عنها لا يكون إلا بالتلبث على هذه الحادثة الزمانية الفردية التاريخية ، بغض النظر عن كل تعليق وعن كل مذهبة ، وهذا ما يفعله الأديب حين يقتصر على أن يرى . . . على أن يرى الواقع ذاته متجلياً فى مفردات . وذلك هو معنى ما أشار إليه بودلير فى الكلمة التى سبق الاستشهاد بها .

إن الرواية الفلسفية هى كسائر أنواع الرواية تعبير عن تجربة معيشة . بل لعلنا نستطيع أن نقول بمعنى من المعانى إن كل رواية هى رواية فلسفية ، فإن كل حادث من الحوادث التى تصورها الرواية ذو دلالة ميتافيزيقية . أليس ينخرط الإنسان كله فى العالم كله ، فى كل فعل من الأفعال ؟

على أن هناك تفريقاً بين نوعين من الأدب لا نستطيع إغفاله هنا ، وهو التفريق الذى قام به يونج بين الأدب الذى يمكن أن نسميه واقعيًّا (ويجب ألا نفهم من الواقعية هنا مذهباً بعينه من المذاهب الكثيرة التى تسمت خلال تاريخ الأدب بهذا الاسم ، بل جميع الإنتاج الأدبى الذى كان رؤية للواقع وتعبيراً عنه) وبين نوع آخر من الأدب هو إلى الأسطورة والأحلام أقرب .

وعلى هذا الأساس نجد يونج يميز بين نوعين من الخلق الأدبى ، يطلق على الأول منهما اسم الأدب السيكولوجى ، ويطلق على الثانى اسم أدب الرؤيا[1] .

وما ينبغى أن نفهم من وصف النوع الأول بأنه أدب سيكولوجى أن هذا الأدب يعتمد على « علم النفس » ، بل يجب أن نفهم منه أنه أدب يصور النفس الإنسانية ، فذلك الأدب الأول إنما هو سيكولوجى لأنه يصف لنا نفوس أفراد البشر وهم يتقلبون فى جنبات الحياة وخضم الأحداث ، فيحبون ويكرهون ويسعدون ويشقون ويتألمون ويفرحون إلخ . أما النوع الثانى من الأدب فيطلق عليه يونج اسم « أدب الرؤيا » ويضرب عليه أمثلة بروايات الكاتب الفرنسى بنوا وبالرواية الإنجليزية على طريقة رايدر هاجارد ، وبذلك الاتجاه الخصب الذى أحسن استغلاله كونان دويل حين قدم لنا الرواية البوليسية ، كما يضرب عليها أمثلة برواية ملفيل التى

---

(١) يونج ، « علم النفس والأدب » ، ص ٢٠٨ — ٢٢٣ .

عنوانها « Moly - Dick » . ويذكر يونج أن هذا اللون من التأليف الأدبى لانجده فى الرواية فحسب ، بل نجده كذلك فى الشعر ، نجده مثلا فى الجزء الثانى من درامة فاوست ، وهو يختلف عن جزئها الأول الذى ينتمى إلى النوع الأول من التأليف الأدبى .

ويصف يونج النوع الأول فيقول : إنه يتناول مواد مستمدة من نطاق الشعور الإنسانى — مآسى الحياة ، الصدمات الانفعالية ، الأهواء البشرية ، أزمات المصير الإنسانى عامة ، أى كل ما تتألف منه حياة الإنسان الشعورية ، وحياته العاطفية خاصة . إن مهمة الشاعر هنا لاتزيد على أن يتمثل هذه المواد وأن ينقلها من مستوى الحياة العادية إلى مستوى التجربة الشعرية ، فهو يعبر عنها تعبيراً يحمل القارئ على إداركها إدراكاً أوضح وأعمق ، إذ يرد إلى ساحة شعوره ما يحرص عادة على اجتنابه أو نسيانه أو إهماله ، أو ما لا يرتاح عادة إلى إدراكه . ومعنى هذا أن عمل الشاعر هنا هو تأويل محتويات الشعور وإلقاء الضوء عليها والكشف عن التجارب الإنسانية وما فيها من تنقل غير منقطع بين اللذة والألم . والشاعر هنا لايدع شيئاً لعالم النفس ، اللهم إلا أن نتوقع من عالم النفس أن يشرح لنا ، مثلا ، الأسباب التى من أجلها وقع فاوست فى غرام جرتش ، أو البواعث التى دفعت جرتش إلى قتل طفلها . إن مثل هذه الموضوعات تمثل القدر الإنسانى ، ولايكتنفها شئ من الغموض ، وهى تفسر نفسها بنفسها . والآثار الأدبية التى تنتمى إلى هذا النوع لا حصر لها . إذ تدخل فى هذا الباب شتى الروايات التى تعالج موضوعات الحب والبيئة والأسرة والجريمة والمجتمع ، ويدخل فيه أيضاً الشعر التعليمى كما يدخل فيه أكثر القصائد الغنائية ، كما تدخل فيه الدرامة بنوعيها : التراجيديا والكوميديا . ومهما تختلف صور الأثر الأدبى « السيكولوجى » ، فإن هذا الأثر يستمد مواده دائماً من نطاق التجربة البشرية الواعية الواسعة . يقول يونج ما خلاصته : لئن أطلقت على هذا النوع من الإبداع الفنى اسم الإبداع « السيكولوجى » ، فلأنه لايتجاوز حدود « المعقولية السيكولوجية » فكل ما يشتمل عليه هذا الإبداع — سواء من ناحية التجربة التى يعبر عنها ومن ناحية الطريقة الفنية المستعملة فى التعبير — إنما يدخل فى باب « المعقول » أو « ما يمكن فهمه » بل إن التجارب الأساسية التى يعبر عنها هذا النوع من الإبداع — على كونها لامعقولة فى حد ذاتها —

تبدو مألوفة لا يكتنفها أى جو من الغرابة ، فنحن فيها إزاء تجارب قد عرفت منذ بداية الزمن سواء أكان الموضوع الذى تدور عليها هو الهوى ومصيره المحتوم أم كان هو خضوع الإنسان لتبدلات الأقدار ، أم كان هو الطبيعة الخالدة وما فيها من جمال ودمامة .

إن الفرق بين النوع الأول من الإبداع الأدبى وبين النوع الثانى يظهر لنا من المقارنة بين الجزء الأول من درامة فاوست وجزئها الثانى ، وهما جزءان يختلف كل منهما عن الآخر اختلافاً عميقاً ، إن التجربة التى تمد التعبير الفنى فى أدب الرؤيا بالمواد اللازمة ليست تجربة عادية مألوفة . إننا هنا إزاء « شىء غريب يستمد وجوده من الأغوار السحيقة للنفس الإنسانية ، فيذكرنا بتلك الهوة الزمنية العميقة التى تفصلنا عن عصور ما قبل التاريخ البشرى ، أو تثير فى أذهاننا صورة عالم فائق للبشر يسوده تضارب النور والظلام . ولاشك أن مثل هذه التجربة الأولية البدائية تفوق كل قدرة بشرية على الفهم . عدا أن الإنسان معرض دائماً لخطر الخضوع لسلطانها . على أن قيمة هذه التجربة وقوتها إنما تظهران أولا وقبل كل شىء فى ضخامتها وغرابتها . إنها تنبع من أغوار سحيقة لازمانية ، فتبدو لنا غريبة باردة متعددة الجوانب شيطانية خارجة على المألوف باعثة على السخرية . لكأنها عينة من السديم الأزلى . . . انفجرت على حين فجأة فأتت على معاييرنا وقيمنا البشرية وحطمت ما لدينا من مقاييس للصور الجمالية »[1]. ويتابع يونج فيقول ما مجمله : وهذه الرؤية المقلقة للأحداث الفظيعة الخالية من كل معنى والتى هى فوق متناول الإحساس البشرى والفهم الإنسانى من جميع الوجوه . تقتضى من جهد الفنان ما لا تقتضيه تجارب الحياة العادية. إن التجارب العادية لا تمزق حجب العالم ولا تزيح النقاب عن الكون ولا تتجاوز حدود الإمكان البشرى ، وهى لذلك تقبل الصياغة الفنية بسهولة ، وتلين لمطالب الفنان فى يسر. أما التجارب الأخرى فإنها تجىء فتمزق من القمة إلى القاع ذلك الستار الذى رسمت عليه صورة عالم منظم ، فتتيح لنا أن نلقى نظرة خاطفة على الغور السحيق لما لم تدركه الصيرورة بعد . . . أنحن نعاين عندئذ عوالم أخرى . . . أنحن ندرك الغموض الذى يحف بالروح . . . أنحن

---

(١) يونج ، المرجع السابق ، ص ٢١١ .

نرى بداية الأشياء فيما قبل العصر البشرى . . أنحن نستشف أجيال المستقبل التى لم تر النور بعد ؟

إننا نجد مثل هذا الانكشاف فى « راعى هرمس » لدانتى وفى الجزء الثانى من « فاوست » ، وفى الفيض الديونيزى عند نتشه ، وفى « خاتم بنلونجن » لفاجنر ، وفى « الربيع الأولبى » لشبتلر ، وفى شعر وليام بلياك ، وفى « ابنير وتوماشيا » للراهب فرنشسكو كولونا ، وفى الشطحات الفلسفية والشعرية ليعقوب بوهمه . ونجده كذلك ، على نحو أشيق ، لدى رايدر هاجارد فى روايته « هى أو عائشة » ، وفى كتابات بنوا عامة ، وفى روايته « الإتلانتيد» خاصة وفى رواية كوبن التى عنوانها « الجانب الآخر » ، ورواية ميرنك « المنظر الأخضر » ، ونجده لدى جونس فى « بلاد بلا مكان » وفى رواية بار لاش « اليوم الميت » إلى آخر ما هنالك من آثار أدبية لا تحصى ولا تعد .

إننا إزاء النوع السيكولوجى من الإبداع الأدبى لانحتاج إلى التساؤل عن طبيعة المواد التى يتألف منها ولا عن دلالتها . ولكن هذا التساؤل سرعان ما يفرض نفسه علينا متى انتقلنا إلى النوع الثانى من الإبداع الأدبى ، وهو أدب الرؤيا . فههنا تستبد بنا الدهشة ، ويخامرنا شعور بالحذر أو النفور أو الاشمئزاز ، فنضطر إلى التماس الشروح والتفسيرات . إن الروائى هنا لايذكرنا بشىء مما يقع فى حياتنا العادية ، بل يضع أمامنا جملة من الأحلام والمخاوف الليلية والخبايا المظلمة من النفس مما تدركه فى بعض الأحيان إدراكاً غامضاً تخامره رهبة . والملاحظ أن جمهرة القراء تنفر فى أغلب الأحيان من هذا النوع من الكتابة اللهم إلا حين تصطبغ بلون شهوانى حسى مبتذل . حتى إن نقاد الأدب أنفسهم يشعرون بشىء من الحرج إزاء هذا النوع من التأليف الأدبى . لذلك نرى بعض الكتاب الذين يعبرون عن تجربة الرؤيا هذه يحاولون أن يهيئوا الأذهان لقبولها ، فدانتى مثلا عمد إلى تغطية هذه التجربة بستار من الوقائع التاريخية ، كما أن فاجنر حجبها بدثار من الوقائع الميتولوجية . وبسبب هذا حسب بعضهم أن المواد التى استعملها هذان الشاعران لاتكاد تتجاوز التاريخ والأساطير . ولكن الواقع أن القوة الدافعة والدلالة العميقة فى أدب هذين الشاعرين لاشأن لها بالتاريخ ولا بالأساطير . ولئن حسب

الناس أن رايدر هاجارد لايعدو أن يكون عقلا متفنناً فى اختراع الأقاصيص وتلفيق الأخيلة ، فليست القصة حتى عند هذا الروائى إلا وسيلة للتعبير عن موضوعات ذات دلالات خاصة . إن المضمون فى القصة يفوق الحبكة القصصية فى دلالته وخطورة شأنه ، مهما يبد لنا أن أحداث القصة تطغى على هذا المضمون .

وليس فى وسعنا إلا أن نسلم بأن تجربة الرؤيا التى يعبر عنها هذا اللون من الأدب إنما هى تجربة أصيلة حقيقية ، إنما هى معاناة لواقع قائم بذاته . لسنا فى حاجة إلى تحديد مضمون هذه المعاينة التى تتم للشاعر : ليس من الضرورى أن نعرف أهى من طبيعة فيزيائية أم نفسية أم ميتافيزيقية ، وإنما يهمنا أن نقرر أن هذا العيان « واقعة نفسية » . إنه « وجود نفسى » وهذا الوجود النفسى لا يقل واقعية عن الوجود المادى نفسه . لئن كان الهوى البشرى يدخل فى نطاق التجربة الشعورية ، إن موضوع الرؤيا قائم فيما وراء تلك التجربة . وإذا كانت إحساساتنا وإدراكاتنا تكشف لنا عن جانب من الواقع هو الجانب « المعلوم » فإن تجارب الرؤيا تكشف لنا عن جانب آخر ، هو الجانب المجهول . إنها تكشف لنا عن ظواهر هى بطبيعتها سرية غامضة . وحتى حين يتاح لتلك الظواهر أن تصبح شعورية فإن المرء مضطر إلى إبقائها فى المؤخرة أو إخفائها عمداً ، وهذا هو السبب فى أن البشرية قد نظرت إليها منذ قديم الزمان على أنها ظواهر سحرية سرية غامضة مشئومة باعثة على الوهم أو الخداع . إن هذه الظواهر خافية على علم الإنسان ، والإنسان نفسه حريص على أن يخفى نفسه عنها ، وهو يستعين على حماية نفسه منها بدرع العقل . والحق أن الأنوار العقلية لم تنبع إلا من الخوف . إن الإنسان ، يحاول أثناء النهار أن يقنع نفسه بوجود كون منظم ، حتى يتسنى له أثناء الليل أن يقاوم مخاوفه من الظلام وجزعه من السديم . إن هذا النوع من الإبداع الأدبى يكشف لنا عن الجانب المظلم من الكون .

وليس خالق هذا النوع من الأدب بالوحيد الذى يستطيع أن يلمس هذا الجانب المظلم العميق من الحياة ، بل إن فى وسع الأنبياء والحكماء والمرشدين وسائر أصحاب الرؤى أن يطلوا عليه .

ومهما يكن من ظلام هذا « العالم الليلى الغامض » ، فإننا لا نجهله كل الجهل .

لقد عرفه الإنسان منذ زمن بعيد ، فكان يلتقى به هنا وهناك فى كل مكان . وهو لدى الإنسان البدائى اليوم جزء من الصورة التى يكونها لنفسه عن « الكون » . نحن وحدنا الذين تخلينا عن الإيمان بذلك العالم المظلم الخفى ، وذلك لجزعنا من الخرافة والميتافيزيقا أولا ، ولأننا نجاهد ثانياً فى سبيل بناء عالم شعورى يسوده الأمن وتسوده الطمأنينة ويسهل التصرف فيه لأن القانون الطبيعى يقوم فيه بالدور الذى يقوم به القانون المكتوب فى أية دولة منظمة . ومع ذلك فإنه ليتفق للشاعر من بيننا نحن المتحضرين أن يلمح فى رؤى خاطفة تلك الكائنات العجيبة التى تسكن العالم المظلم وهى الأرواح والشياطين والملائكة ، ويدرك أن ثمة غائية تعلو على شتى الغايات البشرية ، وأن ثمة أحداثاً غامضة غير مفهومة .

فمنذ بداية التاريخ البشرى إلى يومنا هذا لم تنقطع جهود الإنسان من أجل التعبير عن رؤاه العميقة وخطراته الغامضة فى صور بقيت لنا آثارها إلى اليوم . وليست الميتولوجيا الغنية التى خلفها لنا العصر القديم إلا أحد أشكال التعبير عن تجارب الرؤيا هذه التى عاناها الإنسان فى عهود مبكرة من التطور الإنسانى .

فليس من المستغرب ، والحالة هذه ، أن يلجأ الشاعر إلى الأساطير لكى يحسن التعبير عن تجربته . من الخطأ أن تظن أن الشاعر إذ يفعل ذلك يستمد عناصر إبداعه من غير التجربة الأصلية التى عاناها . فالواقع أن تجربته هى ينبوع إبداعه ، ولكنه من أجل التعبير عنها يستعين بالتشبيهات الأسطورية . إن التجربة التى يعانيها لا تنطوى فى حد ذاتها على كلمات أو صور ، إنها إحساس غامض يجاهد فى سبيل الحصول على تعبير . إنها أشبه بإعصار يحمل فوق ظهره كل ما تمتد إليه يده فيكتسب شكلا مرئياً بفضل ما علق به من أشياء . ويظل التعبير عاجزاً عن استيعاب جميع ممكنات الرؤيا ويظل عاجزاً عن مجاراة كل ما فيها من ثراء ، فيضطر الشاعر إلى الاستعانة بكل ما يستطيع الاستعانة به من أجل أن ينقل إلينا ولو قدراً ضئيلاً من إحساساته ، حتى ليلتجىء إلى تشبيهات وصور عسيرة حافلة بكثير من التناقض ، بغية التعبير عما فى رؤياه من مضمون يعجز العقل عن إدراكه . فهذا دانتى يعبر عن تجربته بصور تنتقل بين الفردوس والجحيم . وهذا جوتة يستعين فى التعبير عن تجربته بشتى مناطق الجحيم التى تحدث عنها قدماء اليونان. وهذا نتشه يرتد إلى الطراز الكهنوتى فيعيد إلى الحياة صورة النبى

الرائى الذى عرف كثيراً فى عصور ما قبل التاريخ . وهذا شبتلر يستعير لمخلوقاته الجديدة أسماء قديمة ، إلخ .

ويرى يونج أنه ليس فى وسع علم النفس أن يفعل شيئاً من أجل توضيح تلك الصور الخصبة والتشبيهات المتنوعة ، إلا أن يجمع المواد المتفرقة وأن يقارن بينها وأن يحاول إدراجها جميعاً تحت اسم واحد. وقد فعل يونج ذلك ، فقال إن ما تكشف عنه الرؤيا المعبر عنها فى هذا النوع من الأدب إنما هو « اللاشعور الجمعى » . وهو يعنى بقوله « اللاشعور الجمعى » استعداداً نفسياً خاصاً عملت فى تشكيله قوى الوراثة ، وكان هو الأصل الذى منه نبع الشعور ثم تطور . يقول يونج ما خلاصته : ما دمنا نجد فى التكوين العضوى للجسم آثار المراحل المبكرة من التطور فليس هناك ما يمنعنا من أن نفترض فرضاً أن النفس البشرية قد خضعت هى الأخرى لقانون نشوء السلالات وتطورها. ومما يشجع على هذا الافتراض أن محتويات نفسية تحمل سمات المستويات البدائية من التطور النفسى تطفو على السطح فى لحظات من تراجع الشعور ، كما فى الأحلام والغيبوبة وحالات الجنون ، كما أن الصور نفسها تحمل فى بعض الأحيان طابعاً بدائياً واضحاً يجيز لنا أن نفترض أنها منحدرة من عهود سحيقة . ألا تظهر فى آدابنا الحديثة بعض الموضوعات الأسطورية القديمة ؟

لسنا الآن بصدد مناقشة يونج فى أمر « اللاشعور الجمعى » ، وإنما أردنا من عرض هذا التفريق الذى يقيمه بين نوعين من الأدب أن ننتهى إلى إقرار أن الأدب يكون تعبيراً عن رؤية ويكون تعبيراً عن رؤيا ، والرؤية والرؤيا واقعيتان كلتاهما عند النظرة الفينومينولوجية التى نأخذ بها ، وهى نظرة تتصالح فيها الذاتية والموضوعية ، ويتصالح فيها الظاهر والباطن ، والزمانى واللازمانى ، وتتصالح فيها الاسمية والواقعية . فالأدب فى جميع صوره ومدارسه تعبير عن واقع ، وهذا الواقع هو الذات الشعورية تارة ، والذات اللاشعورية تارة أخرى ، واللاشعور الجمعى تارة ثالثة ، إذا صحت فرضية يونج . وهو هذه الذات فى إدراكها للذوات الأخرى أفراداً وسط أحداث ، تارة ، وهو هذه الذات — ذات الأديب — فى تجربة ميتافيزيقية عاشتها عند انكشاف معنى ميتافيزيقى تجلى لها فى أى حادث من

الحوادث ، بل فى أى شىء من الأشياء لأن الوجود الكلى قد يتراءى للعين البصيرة وميضاً فى كل جزء من أجزائه ، ولأن الله يضع سره فى أضعف خلقه على حد تعبير المتصوفة .

وليس يصدق هذا على الأدب وحده ، وإنما يصدق على جميع الفنون ، فوظيفة الفن فى جميع أشكاله هى الكشف ، هى إزاحة الستار عن واقع لانراه ، والتعبير عن هذا الواقع بالأثر الفنى . وإذا كان الأفراد العاديون لايرون هذا الواقع ، فلأنهم مشغولون عنه بالحياة ، و « الحياة » تكتفى من إدراك الواقع بمعرفة خلاصاته المجردة ، بل هى تلزم الإنسان بإحالة الواقع اللامنتهى إلى تصورات منتهية ، يتعامل بها مع الناس تعامله بالنقد الذى هو رموز ، ولو شغل الإنسان العادى برؤية الواقع كما هو ، من حيث هو مفردات أصيلة فى الطبيعة والنفس ، لأربكته هذه الرؤية ، ولحالت بينه وبين التلاؤم مع هذا الواقع ، ولفشل فى العمل ، ولما كان مصيره خيراً من مصير الذئب الفنان على حد تعبير برجسون ، أو لما كان مصيره خيراً من مصير حمار بوريدان الذى مات من الجوع والظمأ كليهما فى آن . وإذا كان هذا هو ميل العقل الإنسانى منذ بزوغه ، أى من حيث هو أداة للعمل أولا وقبل كل شىء ، فإن هذا العقل الإنسانى يوغل مزيداً من الإيغال فى هذا الاتجاه بالعلم الذى يحول العالم إلى مجموعة من القوانين أو إلى مجموعة من الأنواع أى إلى منظومة من الرموز يستطيع أن يتحكم فيها وأن يسيطر عليها ، لايعنيه مادون ذلك أو ما قبل ذلك من إدراك لهذا العالم فى مفرداته الغنية الملونة إدراكاً فجرياً ، إدراكاً يقف خاشعاً أمام فرديات الأشياء ولا يحاول أن يمزقها إرباً إرباً ليستخرج عناصرها المتشابهة ، فيثبتها ، ويرمى ما عدا ذلك ، أو يهمله . قال هويج : « إن للمعرفة غاية عملية فى جوهرها : وهى أن تتيح للإنسان أن يتجه وأن يعمل فى حضن الكون ، إنها تحل محل الاتصال البيولوجى بما هو موجود ، تحل محله تصوراً عاماً إلى أبعد حد يمكن أن تمضى إليه العمومية ، تصوراً يستهدف تجمعاً يتمثل طموحه فى الحلم الذى حلمه آينشتاين وهو إيجاد معادلة واحدة. ولكن هذا التصور الذى يحل محل الشىء المعيش ، يعرض لأن يضع بين هذا الشىء وبين الإنسان حاجزاً يشبه أن يكون غير قابل للاجتياز . وهذا يصدق على جهد معرفة الواقع الخارجى والعالم الداخلى على السواء . فلكى يعقل الإنسان العالم ونفسه لابد له من أن يخرج عنهما ، وأن يحتل منهما برج

المراقبة والأمر . وكلما ازداد معرفة قل اندماجاً . إنه يدفع ثمن هذه المعرفة تضحية بالمشاركة الطبيعية ، لأن المعرفة من حيث إنها ممركزة وموحدة تشوه ما تفهمه ، حتى يمكن أن نقول إنها لا تفهم موضوعها إلا بمقدار ما تشوهه لتلائم بينه وبين طرزها فى الفهم . إن الإنسان ، برغم أنه من البديهى أن طبيعة الواقع ، الداخلى أو الخارجى ، هى اللامنتهى ، لابد له أن يعزم أمره على أن يقترف هذا الأمر ، وهو أن يصب هذا اللامنتهى فى أشكال منتهية »[1]. إن الإنسان ، سواء فى الإدراك العادى وفى المعرفة العلمية ، يهمل الواقع الفردى ، وينصب اهتمامه على ما هو كلى . وهو بذلك يبتعد عن هذا الواقع الفردى ، لأن نقاباً من المعانى العامة والتصورات المجردة يخفى عنه الواقع الفردى . وما كذلك يفعل الفنان ، فإنه يعاين الواقع الفردى ، هاتكاً الحجاب الذى تسدله عليه شبكة التسميات . وسبيله إلى ذلك إنما هو الحب الذى يجعله يتمهل عند كل شىء شىء ، وينظر إلى كل شىء شىء فى ذاته ، بغض النظر عن المنفعة التى تجنى منه ، وهو عندئذ يدركه فى فرديته الأصيلة : إن الفنان ، من أجل أن يتدارك ما يفعله العقل إذ يفقر الواقع ويحيله إلى هيكل مجرد من الحياة ، يملك الحب : « لئن كانت المعرفة تفصل ، فالحب يصل »[2]. إن الفنان يحقق بالحب نوعاً آخر من المعرفة ، هو المعرفة بالمشاركة والمعايشة والتعاطف . والحب عطاء أولا وقبل كل شىء . فالفنان لا يعامل الأشياء من أجل أن يأخذ منها وإنما هو يعطيها ، يعطيها نفسه . إنه فى اللحظات التى يكون فيها فنانا ، لا ينظر إلى الأشياء من ناحية ما يمكن أن يصل إلى تحقيقه بواسطتها من حاجات ، وإنما هو ينظر إليها فى ذاتها ، وهو من أجل ذلك لا يجيد التلاؤم مع الواقع . هو من أجل ذلك محروم . إن علماء التحليل النفسى يريدون أن يردوا النشاط الفنى إلى الحرمان . فالنشاط الفنى عندهم تعويض عن حرمان . النشاط الفنى عندهم نتيجة الحرمان . وسنرى فيما بعد كيف أن النشاط الفنى هو سبب الحرمان لا نتيجته . إن من وقف من الأشياء والحوادث ونفسه الموقف الفنى قد تخلى بذلك عن المنفعة ، وارتضى الحرمان . ارتضى أن يعطى نفسه للأشياء لا أن يأخذ منها .

لا نريد الآن أن نكرر ما سبق أن قلناه عن طبيعة الموقف الفنى من الوجود ،

---

(١) هويج ، « أسس استطيقا » ، ص ٥١ — ٥٢ .

(٢) هويج ، المصدر السابق ، ص ٥٢ .

ولا عن الوظيفة التى يقوم بها الفن من حيث هو معرفة بالمشاركة الوجدانية ، ولكن لابد لنا من كلمة أخيرة فى مشكلة تثار بهذا الصدد ، وهى مشكلة الخيال فى الأثر الفنى . ما موقع الخيال من الرؤية ومن الرؤيا فى الأثر الفنى ؟ إن العالم الذى تدخلنا فيه رواية من الروايات يوصف بأنه عالم خيالى ، لا عالم واقعى . فكيف يستقيم هذا مع قولنا عن الأثر الأدبى إنه هو الذى يطلعنا على الواقع ؟ الحق أن كلمة الخيال تستعمل بمعان مختلفة كل الاختلاف ، ومن هنا ينشأ اللبس وسوء التفاهم حول هذه النقطة ، كما أشار إلى ذلك برجسون ، حين الكلام على الواقعية والمثالية فى الخلق الأدبى .

ونحسب أنه يجب أن نحدد المعانى المختلفة التى تستعمل كلمة الخيال للدلالة عليها من أجل أن نزيل هذا اللبس . ونحسب أن مما يساعدنا على تحديد هذه المعانى المختلفة أن نفرق بين الخيال الذى يتدخل فى المرحلة الأولى من مرحلتى العمل الفنى أو الأدبى وهى مرحلة الرؤية ، وبين الخيال الذى يعمل فى المرحلة الثانية من مرحلة العملية الفنية أو الأدبية وهى مرحلة التعبير . فمن قال إن الأديب يُعمل خياله فى الرؤية الأدبية فقد صدق ، إذا كان يعنى أن الأديب يستطيع بالخيال أن يتقمص الشخصية التى يصورها فى أثره . فعلى هذا الأساس رأينا كاريت ينعت بعض الكتاب بفقر فى الخيال ، لأنهم لم يستطيعوا أن يتقمصوا شخصية غبى مثلا ، فجميع أبطالهم أذكياء مثلهم . فإذا فهمنا الخيال بهذا المعنى فقد وحدنا إذن بينه وبين قدرة الأديب على أن يخرج من جلده وأن يندس فى جلد غيره ، أى على أن يعايش غيره حياته الداخلية ، وعلى هذا الأساس فنحن لانخطئ حين نقول عن الأثر الأدبى إنه ثمرة الخيال . ومن قال أيضاً إن الرؤية الأدبية تطل بنا على عالم خيالى ، وكان يقصد أن هذا العالم الحافل الغنى الملون المزدحم ، المؤلف من آحاد ندركها كما هى ، غير العالم الذى نقضى فيه أيامنا بين الأشياء نتلاءم معها ، ونسخرها فى تحقيق مآربنا ، ولانرى منها تبعاً لذلك إلا عناصرها المشتركة وخطوطها العامة وعناوينها ، فقد صدق أيضاً بمعنى من المعانى ، لأن العالم الذى نطل عليه من خلال أثر أدبى يختلف حقًّا كل الاختلاف عن العالم الملخص الذى نتقلب بين جنباته . ولقد كانت وسيلة الأديب إلى دخول هذا العالم هى الخيال الذى انتزعه من عالم العمل إلى عالم التأمل . وبهذا المعنى يجب أن

نفهم هذه العبارة التى يصالح فيها برجسون بين الواقعية والمثالية إذ يقول : « إن الواقعية تتوفر فى الأثر حين تتوفر المثالية فى النفس وإننا لانحتك بالواقع إلا بالمثالية »[١] . على هذا الأساس نفسه يتضح لنا معنى قوله أيضاً : « ما الخيال الشعرى إلا رؤية للواقع أكمل »[٢].

وأما فى المرحلة الثانية من مرحلتى العملية الفنية ، أعنى مرحلة التعبير ، فالخيال إنما هو أداة من أدوات إبراز الرؤية ، وهو عندئذ يعمل فى تبديل الواقع بالمقدار الذى يساعد على كشف الحجاب عن هذا الواقع . وما سبق أن قلناه بصدد التصوير يصدق كل الصدق على الأدب . إن المصور لايلتقط للواقع صورة فوتوغرافية ، وإنما هو يرسم لوحة تبرز هذا الواقع إبرازاً لاتقوى عليه الصورة الفوتوغرافية . وهو من أجل ذلك يسقط بعض الجوانب ويقوى جوانب أخرى ، لا لشىء إلا ليلتقط النغمة الأساسية التى ليست التفاصيل إلا مرافقات لها . إن خيال الأديب هو الذى يتيح له أن يتصور المزاوجات الممكنة الجديدة بين جوانب من الواقع إذا التقت بالاحتكاك خرجت منها الشرارة التى تضىء الواقع بنورها .

فمن قال إن الأثر الأدبى ثمرة الخيال بهذا المعنى فقد صدق . ولكن الخيال لم يكن هنا إلا أداة من أجل مزيد من الإضاءة للواقع . إن الروائى ليس مؤرخاً . إنه لايؤرخ حياة أبطاله . إنه يخلقها بخياله خلقاً . إن خياله ليقتطع من الواقع بعض جوانبه ويسقط بعضها الآخر ، وإن خياله ليضيف إلى الواقع تضخيماً وزيادة . ولكن هذا كله ليس إلا وسيلة للتعبير عن الرؤية . بل إن التعبير عن هذه الرؤية قد يقتضيه أن يعمد إلى الأسطورة نفسها ، حتى فى نوع الخلق الأدبى الذى أطلق عليه يونج اسم « الأدب السيكولوجى » ، أى حتى حين يعبر عن رؤية لا عن رؤيا . وبذلك يقف بنا من خلال الخيال على الواقع وقفة لاتتاح لنا بغير هذا الخيال . ودعك بعد ذلك من الخيال الذى يعمد فى التعبير إلى المجاز بأشكاله ، كأن يقول الشاعر : أتاك الربيع الطلق يختال باسماً ، فواضح أن هذا الخيال الذى يربط بين تفتح الربيع وإشراقة البسمة واختيال الخطى لم يهدف إلى شىء غير مزيد

---

(١) برجسون ، « الضحك » ، الترجمة العربية ، ص ١٠٧ .

(٢) برجسون ، المرجع نفسه ، ص ١١٣ .

من الوضوح فى رؤيتك لما رآه ، وفى إحساسك بما أحس به ، أعنى فرح الطبيعة عند طلوع الربيع فرحاً يعبر عن نفسه ببسمة فى الثغر واهتزازة عطف يختال .

* * *

ونعود إلى المشكلة الرئيسية ، فنقول : إن كل أثر أدبى هو تعبير عن رؤية للواقع . وهذا الواقع الذى يراه الأديب إنما هو نفسه ونفوس الآخرين فى التقاء بعضها ببعض وفى اضطرابها بين الأحداث وفى تفاعلها مع الطبيعة . وهى رؤية تتم للأديب بتعاطف ومشاركة وجدانية وحدس وبصيرة . والأثر الأدبى من هذه الناحية يفتح أعيننا على هذا الواقع الذى تحجبه عنا ضرورات الحياة ، لأن الحياة تقتضى منا التلاؤم مع الواقع أولا وقبل كل شىء ، وهذا التلاؤم يقتضى منا أن نفقر الواقع المؤلف من فرديات بإحالته إلى تصورات عامة ينشئها العقل بغية تسهيل التعامل مع الأشياء والناس وأنفسنا ، أى برد اللامتنهى إلى المتنهى . والعلم هو ثمرة هذا الميل نفسه الذى يتميز به العقل الإنسانى . إن العلم يستخرج القوانين العامة التى تنطبق على جميع الأفراد ، ويصنف هؤلاء الأفراد فى أجناس وأنواع على أساس ما بين الأفراد من صفات مشتركة ، فيغفل بذلك عن فرديتها وأصالتها وما يجعلها هى إياها . وهذا يصدق على علم النفس صدقه على علوم الطبيعة . فعلم النفس يحاول أن يستخرج القوانين العامة التى تخضع لها الحياة النفسية ، وحين يتناول علم النفس دراسة الشخصية ، فإنه ينتهى إلى استخراج أبعاد للشخصية يحاول قياسها لدى الأفراد ، فيفرق عندئذ بين فرد وفرد على أساس مقدار ما يملكه كل فرد من هذه الأبعاد، وقد يصل من ذلك إلى تصنيف الأفراد فى نماذج عامة يحاول أن يفرّعها ما وسعه التفريع بغية أن يقترب من الواقع الفردى أكبر اقتراب ممكن . وقد رأينا أن هذا كله يظل مشتملا على تجريد يبعدنا عن الواقع الفردى ، لأنك لاتستطيع أن تعرف فردية الفرد برده إلى نموذج ، فالفرد أغنى من كل تصور مهما يكن هذا التصور غنى المفهوم ضيق الماصدق . وفوق ذلك فإن الفرد الإنسانى مزود بنوع من الحرية تجعل لنفسه مرونة يصعب إقحامها فى إطار صلب صارم من القوانين الموضوعية . ثم إنك حين تدرس الشخصية بأساليب العلم تعزل هذه الشخصية عن موكب الحياة الذى تنخرط فيه ولا يمكن أن تعرف إلا باضطرابها بين أحداثه

وتقلباته . إن الواقع الفردى زمانى تاريخى بالضرورة ، والعلم يجسد الواقع الزمانى ويخرجه من دفقة الصيرورة ليدرسه فى حالة سكون . وما كذلك يفعل الأديب ، فإنه يرينا الشخصية منخرطة فى الوجود الزمانى ، لنعاين صيرورتها الحية . ونستطيع أن نقول : ما ذلك إلا لأن العلم يدرس الشخصية من خارج ، خلافاً لما تفعله رؤية الأديب التى هى حدس ينفذ إلى داخلها ، ويتزوج حركتها ويعانق صيرورتها ، ماضياً معها إلى حيث تمضى .

ونريد الآن أن نعرض بشىء من التفصيل لمحاولة من محاولات الدراسة السيكولوجية للشخصية ، أولا ليكون عرض نتائج هذه المحاولة ومناقشتها مثالا يتضح لنا من خلاله ما قررناه من الفرق بين النظرة العلمية والحدس الأدبى ، وثانياً لأن أصحاب هذه المحاولة ، وهم بناة علم الطباع الفرنسى المعاصر ، يزعمون أنهم فى المنهج الذى اتبعوه قد أعطوا الحدس الأدبى مثلما انتفعوا بالمعطيات الإحصائية سواء بسواء ، ولأنهم يعدون علم الطباع الذى أنشأوه وسطاً بين علم النفس العام الذى يدرس القوانين العامة التى تخضع لها الحياة النفسية — علم النفس الذى يدرس الإنسان — وبين الأدب الذى يصور الأفراد فى أصالتهم التاريخية الزمانية .

قال لوسن فى المقدمة التى صدر بها كتاب الآنسة ميشيل لولو : « اليوميات الشخصية » : « الواقع نسبة من عمومية وفردية : هو عقلى وتاريخى فى آن واحد . مثله كمثل قماش مطرز ، فهو يتألف من لحمة من القوانين قابلة بسبب أنها مجردة لأن تصدق دائماً وفى كل مكان ، ولكنها لهذا السبب نفسه أقل يقيناً من أن تشكل حادثة واقعية . فالعالم يبقى إمكانيًّا وغير محسوس ما لم تكن تلك اللحمة قابلة لأن تحمل تطريزات لانهاية لتنوعها ، وهذه التطريزات تنشأ أصالتها الكيفية أولا من المزاوجات التى لانهاية لعددها ، التى يمكن أن تولدها هذه القوانين بتآلف بعضها مع بعض ، وتنشأ ثانياً من الأفعال الممكنة الحرة التى بها يستطيع الأفراد ، وهم يقومون هنا بدور المطرزين ، أن يتدخلوا فيتخيلوها ويحققوها .

« وينتج عن ذلك أن المعرفة الكاملة للواقع يجب أن تكون علمية وأدبية فى آن واحد ، وأن ترتبط النظرة العلمية هنا بالنظرية الأدبية . إن كل علم من العلوم إنما يدرس ، على غرار الفيزياء والكيمياء ، القوانين التى تتألف منها

لحمة الواقع : فهى تبين الحجوم بقياسات ، وتربط الأعـــداد بعلاقات رياضية ، وتقوم باستدلالات ذات شكل حسابى ، وتنتهى إلى تكنيك يمكن أن يطبق تطبيقاً أوتوماتيكياً . إنها تدرك الموضوع . ولكن لما كانت الموضوعية لاتدخل فى تجربة من التجارب إلا وهى مرتبطة بذاتية ما ، فلا بد من معرفة أخرى هى التاريخ ، معرفة من شأنها أن تكمل تجريد العمومية بتجريد الخصوصية : فوحدانية الحوادث ، ومبادهة البشر ، واللاتقيد المضاف إلى التقيد (الجبرية) ، يميز المعرفة العيانية الفردية . إن العلم يكشف عن الشروط الكلية لإمكانية الحوادث : إنه يدرك هذه الشروط فى بنائها . أما المعرفة التى تعتمد على المحسوس ، على ما هو تاريخى ، مثل التاريخ نفسه والآداب والفنون، فإنها لا تتناول الممكن بل تتناول ما حدث ، ما وُجد ، وهى تدرك الحوادث فى مجموعها المركب الفريد .

« هذا الارتباط بين العام والخاص يصدق على علوم الإنسان ، وفى مركزها علم الطباع ، صدقه على علوم الكون . إن علم الطباع يحاول أن يعين وهو يعين بالفعل علاقات صحيحة بين الخصائص الإنسانية ، فهو هنا علمى . ولكنه من حيث إنه يحاول أن يتجاوز بالفعل ، منطقة العلاقات العامة من أجل أن يصل إلى التنوع الفردى الحى الذى يتصف به الأفراد ، يصبح أدبياً .

« والحق أن هاتين المنطقتين اللتين نميز بينهما بالفكر التجريدى ليستا منطقتين تضاف إحداهما إلى الأخرى على غير امتزاج وانصهار . إن هنالك واقعاً واحداً ، فيه يتم تبادل التأثير والتأثر بين المنطقتين . فالتعين البنائى ينفذ كل النفاذ فى فردية الحوادث ، ولكن هذه الفردية تنفذ أيضاً فى الشروط الأساسية التى تعينها (...) من هذا التأثير والتأثر المتبادلين ينتج أن كل بحث طباعى يجب أن يكون علمياً وأدبياً فى آن واحد ، ولكننا نسميه علمياً أو نسميه أدبياً تبعاً لغلبة جانبه الكمى الموضوعى على جانبه الكيفى الحى ، أو بالعكس »[١] .

ويشير لوسن فى هذه المقدمة إلى الدراسة التى قام بها مينار عن « ديدرو »[٢] . فيقرر أن مينار قد ميز فى شخصية ديدرو السمات الثابتة

---

(١) لوسن ، تصدير كتاب ميشيل لولو « اليوميات الشخصية » ، ص ٣ وما يليها ، أرقام رومانية .

(٢) مينار ، « الحالة ديدرو » .

فيها فرده إلى نموذج ، وهذه خطوة أولى ، ثم خطا خطوة ثانية فعلل الطرز المتعاقبة من حياة ديدرو وآثاره بتفاعل هذا النموذج مع الظروف المختلفة ، ومع الذات الحرة . وكان بذلك أميناً على روح علم الطباع ، فلا هو أسقط من حسابه الشروط الطباعية التى تلقى أضواء على آثار ديدرو ولا هو أغفل نيات الكاتب التى أعملت هذه الشروط فى تحقيق أهداف معينة . ويضيف لوسن إلى ذلك قوله: « إن الدراسة التى قام بها مينار مثال يبين لنا كيف تمكن المزاوجة بين المطالب العلمية فى التعليل وبين التعاطف الضرورى لمعرفة الحياة ، كيف تمكن المزاوجة بين الدقة والإحكام من جهة وبين المرونة والحساسية من جهة أخرى ، كيف تمكن المزاوجة بين الفهم العقلى الذى ينتقل من المبادئ إلى النتائج وبين الفهم الحى الذى يعانق حركات نفس » .

وهكذا يكون علم الطباع فى نظر أصحاب هذه المدرسة وسطاً بين العلم والأدب ..

وقبل ذلك وصف لوسن فى كتابه « علم الطباع » منهج هذا العلم ، فقال إنه منهج يصالح بين الدراسة العلمية والرؤية الأدبية ، لأن الحدس أحد مراحل هذا المنهج .

فما هو المنهج الذى اتبعه لوسن ؟ لقد تساءل لوسن : كيف نعرف الإنسان؟ هل يجب أن ننهج فى معرفة الإنسان نهج العلوم الطبيعية أو يجب أن ننهج فى معرفته نهجاً خاصًّا يناسب طبيعته التى تمتاز بالشعور والحرية ؟ ثم أجاب عن هذا السؤال بأن عدداً كبيراً من العلماء قد أمّل منذ ما يقرب من قرنين ، وما يزال عدد كبير منهم يؤمل ، أن تكتمل العلوم الطبيعية بعلوم إنسانية تنهج نهج العلوم الطبيعية فى البحث ، وتمتاز بما تمتاز به العلوم الطبيعية من دقة كمية ، وشكل رياضى ، وفائدة تكنيكية . حتى لقد نشأت فى الواقع علوم بيولوجية وسيكولوجية تطمع فى الموضوعية العلمية ، وتسعى إليها ، غير أن النتائج التى حصلت عليها العلوم الوضعية للإنسان ، يمكن أن نلخصها دون أن نظلمها ، بقولنا : إن معرفة الإنسان كانت تكتسب الصفة العلمية على قدر هبوطها إلى قطاعات من الحياة الإنسانية ترتد فيها الإنسانية إلى الحيوانية ، وإنها كانت تفقد هذه الصفة العلمية على قدر صعودها ونفاذها إلى الصميم المعقد وإلى الأصالة من النفس الإنسانية[1] .

---

(١) لوسن ، « علم الطباع » ، ص ٢٦ وما بعدها .

ويضيف لوسن ما مجمله : إن المفتاح الذى نحل به هذا الصراع هو تجربتنا لأنفسنا . إن الإنسان يدرك بطريقتين ، تبعاً لكونه يعرف نفسه من داخل ، أو يعرفه غيره من خارج . فحين يدرك الإنسان نفسه من داخل يراها ذاتاً لا تنقسم ، منها تنبع الأفكار والعواطف والأعمال . وحين يدركه غيره من خارج يراه مجموعة من التعيينات والعلاقات أى يراه سلوكاً يخضع لقوانين ويمكن قياسه . والحق أن تقاطع الإنسان الصميمى النفسى مع الإنسان الظاهر الحسى الحركى هو بعينه الطبع . ومعنى ذلك أن تعيين الطبع يقع عند ملتقى معرفتين ، إحداهما تشبه العلم فى كل شىء لأنها موضوعية تحاول أن تنتهى من استقراء السلوك الإنسانى الذى يلاحظ من خارج إلى القوانين التى تؤلف ضروراته الداخلية ، وهذه المعرفة الاستقرائية خالية من إدراك المعنى الإنسانى المترقرق فى السلوك الظاهر . والثانية لا تشبه العلم الموضوعى ، ولكنها معرفة لابد منها ، تتم بتعاطف مع الينبوع الذى يصدر عنه السلوك وتدرك بحدس أصيل ذلك المركز الذى بإدراكه تصبح وحدة السلوك ونيته واضحتين معقولتين .

ولما كانت هاتان المعرفتان ، الموضوعية والحدسية ، ليستا آخر الأمر ، إلا معرفة واحدة ذات وجهين ، كان يمكننا أن ننتقل من الملاحظة الخارجية التى تنظر إلى الإنسان على أنه شىء ، ولكنها تدرك تعييناته ، إلى الحدس الذى يدرك وحدة التعيينات ومعناها ، ثم من الحدس الذى يتلمس نيات الذات ويفرض فيها الفروض ، إلى التجليات العملية التى هى تعينات الذات والتى يمكن أن نتحقق بالنظر إليها من صدق تلك الفروض . وهذا الحدس أمر ضرورى ترجع ضرورته إلى أننا لكى ندرك الارتباط بين طبع وبين طريقة فى القول أو الفعل ، لا نملك إلا وسيلة واحدة ، هى أن نضع أنفسنا فى موضع ذلك الطبع فندرك بنوع من التعاطف صدور تلك الطريقة فى القول أو الفعل عن هذا الطبع . ولا بد إذن أن يستطيع الإنسان أن يضع نفسه فى موضع طبع آخر غير طبعه . وهذا ممكن لعمومية الشعور فينا جميعاً . فالمفروض فى كل نفس ذات شعور أن تستطيع توليد حركات جميع النفوس الأخرى ذات الشعور . إن بعض اتجاهات حياتنا أسهل من بعضها الآخر بحكم التعيين الجسمى وهذه الاتجاهات هى خطوط القوى من طبعنا الخاص . فلا بد لعلم الطباع إذن من أن يتحرر من هذه السهولة ، وأن

يجهد بخيال أصيل لأن يُحل محلّ طبعه ، إلى حين ، طبع الشخص الذى يريد أن يفهمه . فمتى وصل إلى هذا ملك الحدس الطباعى الذى يدرك به ذلك الطبع الآخر ، واستطاع بذلك الحدس أن يفهم تجليات هذا الطبع الآخر ، فإذا هو بخيل مع البخيل ، خجول مع الخجول ، متردد مع المتردد ، إلخ . أما أن هذا ممكن ، فذلك ما لا يستطيع أن يشك فيه أحد ، إذ بدون هذا الاشتراك بين الضمائر وبدون هذه المرونة فى النفس ، لايكون هنالك مسرح ولا رواية ولاتعاطف مع الآخرين ، ولا مجتمع . فما كان لكريم أن يفهم شخصية البخيل فى مسرحية موليير . وما كان لحازم أن يفهم شخصية المتردد فى « هملت » شكسبير ، وما كان لإنسان متوازن معافى أن يفهم الشخصيات المريضة التى يصورها دوستويفسكى ، وما كان لنا أن نتفاهم مع الناس من حولنا ونتواصل ، ما لم تكن بنا هذه القدرة على حدس طباع الآخرين . وبهذا الحدس إنما يكون علم الطباع ممكناً . فإذا اتخذنا بعد ذلك جميع الاحتياطات اللازمة لتحاشى الأخطاء كان فى وسع معرفة الإنسان أن تحظى بموضوعية تشبه الموضوعية العلمية إن لم تكن هى بعينها الموضوعية العلمية . وليس الحدس موقفاً سلبياً تجاه تجربة معينة ندركها على أنها حالة صرف ، إذ سرعان ما يصبح تعاوناً واشتراكاً مع ما هو فعال فى الطبع الذى أدركه . وبهذا الاشتراك مع ما هو حى ، ينقلب الحدس إلى تعاطف جدلى . إن كل ذات إنما هى مركب من الإمكانيات ، والطبع لايزيد على أن يجعل لبعض هذه الإمكانيات الغلبة على بعضها الآخر ، بما يحقق لها من سهولات ، ويترتب على هذا أن عالم الطباع حين يتعاطف مع طبع معين ، يتقمص هذه السهولات التى تميز ذلك الطبع عن سائر الطباع ، ويأخذ يتخيل ويولد الحركات الجدلية التى تعيّن العمليات العقلية والعملية الخاصة بهذا الطبع الذى أدركه بالحدس . فإذا نفذ بالحدس إلى نفس الغيور ، وبدأ يصبح هذا الغيور نفسه ، ثم أصبح هذا الغيور نفسه إلى حد ما ، فلابد أن ينخرط فى الأفكار والعواطف التى توحى بها الغيرة إلى من تستعبده وتستبد به ، فإذا هو يحس مشاعره ، وساوسه وأوهامه والنار التى فى قلبه ، وإذا هو يتصور الأعمال التى يمكن أن تصدر عن ذلك كله من شراسة وانتقام وعنف وما إلى ذلك .

وهكذا يعلن لوسين أن المنهج الذى سار عليه فى دراسته كان نقلة دائمة بين الوقائع التى يستمدها من نتائج الاستقصاءات وبين الحدس الذى ينفذ إلى الطبع

يتعاطف ، ويعانق حركاته ، فيلقى بذلك ضوءاً على هذه الوقائع .

فلأن علم الطباع فى رأى أصحابه وسط بين علم النفس والأدب ، ولأن منهجه استقراء وحدس معاً ، نريد الآن أن نتناول نتائج بحوثهم بعرض موجز ، لنستبين من خلال هذا المثال على الدراسة السيكولوجية مجمل ما قررناه فيما تقدم من أن الخلق الأدبى هو الذى يطل بنا على الواقع النفسى من حيث هو نفوس أفراد منخرطين فى مغامرة الحياة ، متقلبين مع أحداثها يخلقونها كما تخلقهم ، أى من حيث هى نفوس أفراد لهم مصير .

الفصل الثالث

بين علم الطباع والأدب

فى مطالع هذا القرن أرسل العالمان الهولانديان هيمانس وفيرزما ، الأستاذان بجامعة جرونبخ ، إلى ثلاثة آلاف طبيب من هولاندا وألمانيا استجواباً يضم تسعين سؤالا من الأسئلة التى تتناول صفات الطبع[1] ، وطلبا إلى هؤلاء الأطباء أن يتفضلوا مشكورين بأن يلاحظوا أفراد أسرة من الأسر ، الأبوين وأولادهما من البنين والبنات ، وأن يجيبوا بصدد كل فرد من هؤلاء الأفراد عن الأسئلة التسعين بكلمة (نعم) أو بكلمة (لا) . وكان هذان العالمان يقصدان من جمع هذه المعلومات إلى معرفة انتقال صفات الآباء إلى الأبناء بالوراثة ولكنهما استعملاها بعد ذلك فى دراسة الفروق بين الجنسين ، ثم استعملاها استعمالا آخر أدى بهما إلى تصنيف الأفراد فى نماذج طبعية هى التى تعنينا الآن . فقد تلقى هذان العالمان ٢٥٢٣ نسخة مملوءة من هذا الاستجواب تضم كل منها بيانات عن فرد من الأفراد لاحظه أولئك الأطباء فأجابوا عن الأسئلة التسعين التى يشتمل عليها الاستجواب بشأن ذلك الفرد . وبالمقارنة الكيفية والكمية بين هذه « الإضبارات » الفردية وبعد تصنيفها فى ثمانى مجموعات تبعاً للأجوبة الواردة فيها عن الأسئلة المتصلة بثلاث صفات طبعية عدّها هذان العالمان صفات أساسية بل مقومات أساسية للطبع ، وهذه الصفات التى عداها أساسية هى : الانفعالية والفعالية والترجيع ، لاحظا أن كل مجموعة من هذه المجموعات الثمانى تتجانس فيما بينها بعض التجانس أى تتشابه فى عدد من صفاتها تشابهاً كبيراً أو قليلا . وقد حسب هذان العالمان النسبة المئوية من أفراد كل مجموعة من المجموعات الثمانى ، أى كل طبع من الطباع الثمانية ، حسبا النسبة المئوية من الأفراد الذين يتصفون بكل صفة من الصفات التى يشتمل عليها الاستجواب . فلاحظا مثلا أن ١٨,١٪ من المجموعة التى أطلقا عليها اسم « الطبع الدموى » يتصفون بأنهم عمليون مبتكرون (السؤال ٢٦ ، ١) . ولما كان هذا التكرار

---

(١) تجد هذا الاستجواب ملحقاً بترجمتنا العربية لكتاب هيمانس « سيكولوجية المرأة » ، دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٥٢ .

يمكن أن يعد قياساً لدرجة الترابط بين هذه الصفة وذلك الطبع اصطلحا على القول بأن الطبع الدموى يتصف بأنه عملى ومبتكر بدرجة ٨١ ٪ فهذا هو « الاستقصاء الإحصائى » .

وقد تصفح هيمانس حياة ١١٠ شخصيات تاريخية (٩٤ رجلا ، و١٦ امرأة) فاستمد منها أجوبة عن الأسئلة التسعين التى اشتمل عليه الاستجواب ، وعامل نتائج هذه الإضبارات بمثل ما عامل به نتائج الاستقصاء الإحصائى ، مطبقاً عليها منهج الترابط . وهذه الشخصيات التاريخية تنتمى إلى جنسيات مختلفة ، كما أن أعمالها والأسباب التى اشتهرت بسببها متنوعة : إن بين هذه الشخصيات ٣٠ شاعراً وروائياً وفناناً ، و١٢ فيلسوفاً و١٥ عالماً و ١٢ رجلا من رجال الدولة والعقيدة والسياسة ، وقائدين ، و١٨ مجرماً ، و٥ أشخاص آخرين اشتهروا لأسباب مختلفة . فهذا هو « استقصاء السير » .

إن نتائج هذين الاستقصاءين ، الاستقصاء الإحصائى واستقصاء السير ، هى التى بنى عليها رونيه لوسن كتابه « علم الطباع » الذى ظهر عام ١٨٤٧ ، وأعقبته فى الظهور سلسلة من الكتب تكمله وتنهج نهجه ، ويشرف على إصدارها لوسن نفسه ، وقد وضع عدد من كتاب هذه السلسلة استجوابات جديدة[١] على غرار استجواب هيمانس وفيرزما ، وانتهوا من تطبيقها إلى نتائج تتفق مع نتائج هيمانس تارة ، وتختلف عنها تارة أخرى ، فأما الاتفاق فقد عدوه مصدقاً للأسس التى قام عليها التصنيف ، وأما الاختلاف فاحتالوا لتعليله حتى جعلوه هو نفسه عامل تأييد لتلك الأسس .

إن المقومات الأساسية للطبع عند أصحاب هذه المدرسة هى كما قلنا : الانفعالية والفعالية والترجيع ، ومن تآلفها ثلاث ثلاث تخرج ثمانية نماذج طبعية أساسية .

ولكن كل نموذج من هذه النماذج الأساسية يتخصص بعد ذلك ويتفرع ، على أساس انضياف مقومات ثانوية ، استخرج لوسن بعضها واستخرج جاستون برجيه بعضها الآخر ، وعند أصحاب هذه المدرسة أن الباب مفتوح لاستخراج مقومات

---

(١) وقد ألحقنا بدراستنا عن « علم الطباع ، المدرسة الفرنسية المعاصرة » (دار المعارف ١٩٦١) الترجمة العربية للاستجواب الذى وضعه جاستون برجيه .

ثانوية أخرى . ونحن عارضون فيما يلى لوصف المقومات الأساسية (الانفعالية والفعالية والترجيع) ، والمقومات الثانوية (وقد حصرها جاستون برجيه حتى الآن فى ست مقومات : ساحة الشعور ، الذكورة والأنوثة ، الاستيلاء ، الاهتمامات الحسية ، المودة ، الهوى العقلى ؛ لننتقل من ذلك إلى وصف النماذج الأساسية التى تتكون من تزاوج المقومات الأساسية ثلاث ثلاث ، ثم لنتخلص من هذا كله إلى ما نحن بسبيل بيانه من العلاقة بين علم الطباع والأدب على النحو الذى ألمعنا إليه[1] .

الانفعالية : أبلغْ شخصين متفاوتين فى درجة الانفعالية نبأ غرق سفينة فى عرض البحر . إنك ترى من استجاباتهما الأولى أن أحدهما قد اضطرب اضطراباً شديداً ، فى حين أن الثانى لم يتأثر إلا قليلا . فالأول قد انقطع عن العمل ، وأخذ يصيح من فرط التأثر ، وجعل يرثى لحال الضحايا ويشاركها ما عانته من عذاب ، وطفق يتوجع أو يستنكر تبعاً لظروف الحادث ، فى حين أن الثانى كأنه لم يسمع شيئاً ، فهو يتابع ما كان يقوم به من عمل ، وهو يصرف اهتمامه إلى شئون أخرى ، فإذا حملته على الاهتمام بالنبأ حملا ، تكلم عن الحادث كلامه عن واقعة طبيعية وأخذ يشرح أسبابه بهدوء .

يقال عن أول هذين الشخصين إنه انفعالى ، ويقال عن الثانى إنه غير انفعالى .

والواقع أن جميع الناس انفعاليون ، ولكنهم يتفاوتون فى درجة الانفعالية ونحن نستطيع على سبيل الاصطلاح أن نطلق اسم الانفعالى على من كان أشد انفعالية من وسطى الناس ، وأن نطلق اسم اللاانفعالى على من كان أقل انفعالية من وسطى الناس . فإذا أعطينا الدرجة ٥ للشخص الوسطى الانفعالية كان غير الانفعالى هو ذلك الذى يحصل فى الانفعالية على أقل من ٥ (أى ٤، ٣، ٢، ١) وكان الانفعالى هو ذلك الذى يحصل فى الانفعالية على أكثر من ٥ (أى ٦، ٧، ٨، ٩) .

---

(١) وقد آثرنا فى عرض نتائج دراسات هذه المدرسة فى علم الطباع أن يحس القارئ أن أصحابها هم الذين يلخصونها .

الفعالية : التفاوت بين الناس فى كثرة الفعل واضح ، وكلمتا النشيط والكسول من أروج الكلمات جرياً على الألسن ، فى وصف هذا أو ذاك من الناس . على أن كلمة الفعالية بالمعنى المقصود هنا لا تعنى النشاط الذى قد تحض عليه انفعالات ، فرب شخص ينهد للعمل فى حماسة مع أنه ليس بفعال ، وإنما الفعال هو ذلك الذى يعمل من تلقاء نفسه باستمرار دون أن يكون هناك دافع انفعالى يلهب نشاطه كأنه السوط . الفعال لا يشعر من فعله بتعب ، وإذا تعب فإن قليلا من الراحة يكفى لاسترداده نشاطه واستئنافه عمله ، أما غير الفعال فإنه إذا اندفع بفرط الانفعال إلى فعل ، خارت قواه بعد قليل ، وشعر بإعياء بل بانهيار ، واحتاج إلى راحة طويلة لاسترداد القدرة على استئناف الفعل . ليس الفعال هو ذلك الذى يعمل كثيراً فحسب ، بل هو ذلك الذى يعمل كثيراً وبسهولة .

وعلى سبيل الاصطلاح نعد الشخص غير فعال إذا كان دون وسطى الناس فعالية ، ونعده فعالا إذا كان فوق وسطى الناس فى ذلك . ويمكن أن نعين درجة الفعالية برقم : فاللافعال هو الذى يحصل فى الفعالية على أقل من ٥ والفعال هو الذى يحصل على أكثر من ٥ .

الترجيع : بعض الأشخاص تكاد تستنفد الحوادث التى تطرأ عليهم كل ترجعها فى أنفسهم على الفور ، وبعضهم يخلف فيهم كل حادث من الحوادث أثراً باقياً لا يزول . إن الشخص الذى إذا أسىء إليه اضطرب بسرعة ثم لم يلبث أن عاد إلى حالته الأولى من الصفاء هو ذو ترجيع قريب ، والشخص الذى إذا أسىء إليه لم يضطرب إلا فى بطء ثم ظلت الإساءة تعمل فى نفسه مدة طويلة ولو فى أثناء غياب تصورها عن ساحة الشعور هو ذو ترجيع بعيد .

فالناس اثنان : واحد ذو ترجيع قريب ، وواحد ذو ترجيع بعيد . ونستطيع على سبيل الاصطلاح أن نعد الترجيع بعداً نفسيًّا واحداً ، يتدرج على سلم عدد درجاته تسع ، فمن كان قليل الترجيع البعيد (كثير الترجيع القريب) كانت درجته أقل من ٥ ، ومن كان كثير الترجيع البعيد (قليل الترجيع القريب) كانت درجته أكثر من ٥ .

هذه هى المقومات الأساسية الثلاث للطبع . ومن تزاوجها ثلاث ثلاث تتكون النماذج الطبيعية الثمانية التالية :

العصبى : وهو الانفعالى اللافعال ذو الترجيع القريب .

العاطفى : وهو الانفعالى اللافعال ذو الترجيع البعيد

الغضبى : وهو الانفعالى الفعال ذو الترجيع القريب

الجموح : وهو الانفعالى الفعال ذو الترجيع البعيد

الدموى : وهو اللاانفعالى الفعال ذو الترجيع القريب

اللمفاوى : وهو اللاانفعالى اللافعال ذو الترجيع البعيد

الهلامى : وهو اللاانفعالى اللافعال ذو الترجيع القريب

الخامل : وهو اللاانفعالى اللافعال ذو الترجيع البعيد

إن تزاوج المقومات الأساسية ثلاث ثلاث يعطينا ثمانية نماذج طبعية . ولكن المقومات الأساسية ليست كل شىء فى الطبع ، وإنما هى هيكله العظمى . فكما أن معرفتنا بالهيكل العظمى لفرد من الأفراد لا تعطينا صورة كاملة عن جسم هذا الفرد ، إذ تنقصنا عندئذ معرفة سمنته أو نحوله ، وزرقة عينيه أو سوادهما ، ورقة بشرته أو خشونتها إلخ ، كذلك معرفتنا بانتماء فرد من الأفراد إلى أحد النماذج الثمانية لا يعطينا صورة كاملة عن طبعه ، لأن هنالك عوامل ثانوية تدخل فى تخصيص هذا الطبع وتلوينه . وهذه هى المقومات الثانوية :

١ — **سعة ساحة الشعور** : بعض الناس يتركز شعورهم عادة على عدد صغير من التصورات فى حين أن بعضهم الآخر يحتوى شعورهم عادة ، على عدد كبير من التصورات . هناك أشخاص تكون أنفسهم فى حالة تركز دائم ، وهناك أشخاص يظل شعورهم حتى حين يتركز على شىء بعينه لسبب من الأسباب ، محاطاً بهالة واسعة تشتمل على غير ما يشغل مركز الفكر .

إن الأولين ذوو شعور ضيقة ساحته ، وإن الآخرين ذوو شعور واسعة ساحته .

وضيق ساحة الشعور وسعته يتجليان خاصة فى الحياة العقلية فلا عجب أن نرى

هذا العامل يؤثر فى أسلوب الفكر أو الإبداع الفنى أكثر مما يؤثر فى طرز الحياة العملية .

إن ضيق ساحة الشعور يركز الفكر على شىء بعينه مستقل عن غيره . ولا شك أن هذا يسهل ملاحظة الشىء بدقة ويسهل تحليله واستنفاد عناصره . ولكن من شأنه أيضاً أن يبعد عن بؤرة الشعور كل ما عدا ذلك الشىء الذى يستأثر بها . أما سعة ساحة الشعور فهى تتيح للفكر أن يطوف ويحوم ، فما يسيطر على الذهن تصور بعينه يحتكر ساحة الشعور بل يعانق الانتباه أشتاتاً من التصورات يضيئها كلها بنوره ويصهرها فى بوتقته ، وتترقرق فى الفكر موجات من التأثرات ليس بينها انقطاع ولا حدود .

إن ضيق ساحة الشعور يجعل الفكر ينتقل من تصور إلى تصور على التتالى فهو يحلل ، ثم يجمع التصورين فى مرحلة تالية ويربط بينهما فهو يركب ، فالفكر لدى من ضاقت ساحة شعوره فكر استدلالى . أما سعة ساحة الشعور فهى تتيح للفكر أن ينفذ إلى الأمور بنظرة شاملة وأن يدرك العلاقات بينها على صورة متحركة ، فالفكر لدى من اتسعت ساحة شعوره فكر حدسى .

وإنما يرجع الاختلاف بين فيلسوفين مثل ديكارت وبرجسون فى المنهج الفلسفى وفى المذهب الفلسفى إلى أن الأول ضيق ساحة الشعور فى حين أن الثانى واسعها . إن من الطبيعى أن يدعو ديكارت إلى التحليل والتركيب منهجاً فلسفياً لأنه ضيق ساحة الشعور ، ومن الطبيعى أن يرفض برجسون ذلك المنهج وأن يدعو إلى الإدراك الحدسى فى النظر إلى الأمور لأنه واسع ساحة الشعور . إن ما يتنبه إليه ديكارت هو المكان الذى يمكن أن تدرك أجزاؤه مستقلة واحداً بعد آخر ، وما ينتبه إليه برجسون هو الزمان الذى ينساب متصلا غير منقطع ولا سبيل إلى إدراك حركته إلا بحدس .

والاختلاف فى سعة ساحة الشعور لدى شاعرين مثل بودلير وفرلين هو الذى يطبع قريض كل منهما بطابعه الخاص ويفرض عليه روحه الخاصة . فبودلير ، الضيق الشعور ، يميل إلى ما هو محدد القسمات واضح الملامح ثابت

لا يتحرك ، أما ڤرلين الواسع الشعور ، فينفر من ذلك كله ، ويغرق فى الحركة والغموض والإبهام .

وإلى الفرق بين الرسامين فى سعة ساحة الشعور ، يرجع ما يلاحظ من اختلاف بينهم فى الاتجاهات الفنية ، فوضوح الحواشى مثلا إنما يلاحظ لدى ضيقى الشعور من الرسامين (أمثال فان جوخ وبيكاسو) ، وغموضها يلاحظ لدى واسعى الشعور منهم (أمثال رونوار) إن من الرسم ما هو أشبه بالموسيقى انسياباً وتداخلا وإبهاماً .

الذكورة والأنوثة : لكل واحد من الناس طريقته فى معاملة الآخرين ، فهو إما أن يسير إلى تحقيق أهدافه بمصارعتهم ، وإما أن يسلك إلى ذلك سبيل إغرائهم . أما الطريقة الأولى فهى التى تُسند إلى الرجل ، وأما الطريقة الثانية فهى التى تُعزى إلى المرأة . والحق أن جميع الناس، رجالا ونساء ، يغلب على بعضهم الطابع الأول ، ويغلب على بعضهم الآخر الطابع الثانى . لذلك يمكن تصنيفهم فى نموذجين ، نموذج نطلق عليه اسم «النموذج مارس» (إله الحرب فى الأساطير) ونموذج نطلق عليه اسم «النموذج فينوس» (إلهة الإغراء فى الأساطير) . إن چورج صاند تنتمى إلى النموذج مارس ، وإن شوبان ينتمى إلى النموذج ڤينوس.

إن النموذج مارس يبحث عن الصراع والتنافس والخصومة ، فإذا كان من المشتغلين فى الأمور العقلية مثلا رأيناه لا يكل من المجادلة . إنه لا يبحث عن النقاط التى يمكن أن ينعقد حولها اتفاق بل عن النقاط التى يمكن أن يحتدم حولها الصراع .

الميل إلى الإستيلاء : هو «هذه الحاجة التى يشعر بها الإنسان إلى إدخال العالم الخارجى فى ذاته وإحالته شيئاً من مادته» .

ولهذه الرغبة فى إدخال الأشياء إلى الذات وجهان أولهما الأخذ وثانيهما الاحتفاظ . أما الوجه الأول فهو استيلاء الفعالين ، وأما الوجه الثانى فهو استيلاء ذوى الترجيع البعيد . فإذا كان الشخص فعالا ذا ترجيع بعيد تجلى استيلاؤه فى الأخذ والاحتفاظ معاً (نابليون) وإذا كان فعالا ذا ترجيع قريب تجلى استيلاؤه

فى الأخذ دون الحرص على الاحتفاظ (بجوته) وإذا كان غير فعال ذا ترجيع بعيد تجلى استيلاؤه فى الاحتفاظ دون الأخذ وهذا هو البخل .

وتختلف الصور التى يتجلى فيها الاستيلاء باختلاف العوامل التكميلية الأخرى التى يتحد بها ويتفاعل معها ، وباختلاف ذكاء الفرد وقابلياته ، وباختلاف ما تهدف إليه « حريته » أيضاً . فالاستيلاء لدى الشخص الذى تسيطر عليه الاهتمامات الحسية (سنتكلم عن هذا العامل بعد قليل) والذى لم يؤت إلا ذكاء ضعيفاً يتجلى فى الشراهة والتهالك على الربح وحب الجمع إلخ . غير أن الميل إلى الاستيلاء يمكن أن يكون مصعداً : إن هناك نوعاً من الرغبة فى المعرفة لا شأن له بالهوى العقلى (وهو عامل من عوامل الميل نتحدث عنه بعد قليل) ، وإنما هو الميل إلى الاستيلاء وقد تصعّد ، فهو يتجلى فى الرغبة فى جمع المعلومات وفى حشد الذاكرة بأكبر مقدار من المعرفة وسيلةً إلى غاية هى تعزيز القوة وتوسيع السلطان .

وإذا كان صاحب الميل إلى الاستيلاء ينتمى إلى النموذج مارس أخضع الآخرين بالقوة والضغط المباشر ، وإذا كان من النموذج فينوس عمد إلى الإغراء فسخّر الآخرين لمآربه دون أن يطلب إليهم فى ظاهر الأمر شيئاً .

والاستيلاء والمودة (والمودة عامل تكميلى آخر ستتحدث عنه بعد قليل) قد يجتمعان فى نفس واحدة فيتصارعان . وأجمل مثال على هذا التصارع الفيلسوف الألمانى نتشة . فإذا أجاد نتشة فى وصف إرادة القوة فلأنه عرف نداءها بتجربة حية فى ذات نفسه ، ولكنه كان إلى ذلك رقيق القلب مفعماً بروح الشفقة فكان إذ يحارب الشفقة إنما يحارب نفسه .

الاهتمامات الحسية : الإحساس فى الأصل هو ما يستهديه الكائن الحى فى معرفة ما يضره وما ينفعه . ولكن اللذة الحسية يمكن أن تستقل لدى الإنسان عن الفائدة الحيوية ، فإذا هى غاية بعد أن كانت إشارة ، هذا الاستقلال لا يكون بدرجة واحدة من القوة لدى جميع الناس . فالإحساس لدى بعض الأشخاص لا يعدو أن يكون إشارة ومعرفة ، فما حمرة الفاكهة عند هؤلاء إلا إشارة إلى نضجها وإلى ما لها من قيمة غذائية . وما اصطفاق الأمواه الرائقة إلا إشارة إلى

أنهم يستطيعون أن يرووا ظمأهم أو أن يستحموا . ولا كذلك أشخاص آخرون ، فللإحساس لديهم قيمة مستقلة عن الفائدة الحيوية يستسلمون له ويغرقون فيه ويذوقون منه متعة لا شأن لها بالمنفعة ألبتة . وهذا الإحساس الصرف هو أساس الفن .

ولئن كان لا يكفى المرءَ أن يملك هذه الاهتمامات الحسية حتى يكون فناناً ، ولئن كان لابد له من قدر كاف من النشاط (الفعالية) كى ينتج أثراً فنياً بدلا من الاستسلام للأحلام ، ولئن كان لابد من قدر كاف من القابليات والمواهب كي يستطيع التعبير عما يحسه تعبيراً موفقاً ، إنه لا يمكن لامرئ أن يبدع أثراً فنياً تشكيلياً إذا كانت اهتماماته الحسية ضعيفة مسرفة فى الضعف .

وإذا انضافت الاهتمامات الحسية إلى قدر كاف من الهوى العقلى رأينا الشخص يعنى بالمشكلات الفنية ويفكر فيها ، حتى إذا كان الهوى العقلى غالباً رأينا حب الفهم ينتصر عنده على حب الإحساس ، فإذا توافرت إلى هذا القابليات اللازمة رأيناه يتجه إلى النقد لا إلى الخلق .

المودة : أول مظاهر المودة فى الرجل ميله إلى النساء ، حتى ولو كان لا يطمع منهن فى إرواء الشهوات (مارسيل بروست) أوكان يحيطهن بأسمى مشاعر الاحترام (لامارتين) أو كان يتخذهن صديقات مثاليات لا أكثر (آمييل) . ومعنى ذلك أن المودة على صلة بالدافع الجنسى ، ولكن ليس معناه أن عمق المودة يكون على قدر قوة الطاقة الجنسية ، فهناك أناس لا يملكون المودة مع أنهم يملكون قوة جنسية كبيرة (لافونتين ، ڤولتير) .

ومن آيات المودة فى الشخص ميله إلى الصداقة ، لا الصداقة التى هى تبادل منافع ومتعة حديث فكرى ، بل اتحاد روحين وهبت كل منهما نفسها للأخرى ، فإذا الصديق يحب صديقه ناسياً نفسه ، وإذا به يعنى بأفراحه وشجونه أ كثر مما يعنى بما له هو من مثل ذلك .

ومن آيات هذه المودة أيضاً حب الأطفال . فحين لا يكون اهتمام الرجل بالنساء مشفوعاً بميله إلى الأطفال يكون راجعاً إلى اللذة الشهوانية لا إلى المودة . هكذا كان لافونتين يحب النساء ولا يحب الأطفال .

ومن آيات المودة ما تطلق عليه اسم الطيبة ، نعني به تلك القدرة الطبيعية على مشاركة الآخرين انفعالاتهم ، وهي تختلف عن المبادرة إلى معونة الآخرين فرب فعال يساعد الناس دون مودة فى القلب بل بدافع ما يعتقد أنه الحق ، ورب ودود يعوزه النشاط فلا يجسد تعاطفه القلبي فى أفعال ملموسة .

والمودة لا ترجع إلى الانفعالية ، فرب انفعالى بغير مودة ، ورب ودود بارد العاطفة. يقول جاستون برجيه : ومن إغفال هذا التفريق بين المودة والانفعالية أخطأ لوسين إذ عد فولتير دمويًّا ، فى حين أن فولتير غضبى بغير مودة . لقد كان فولتير يهتز لأيسر الأمور اهتزازاً قويًّا ، وكان يضطرب لأتفه الحوادث ، ولكنه كان ضعيف المودة فحسبه لوسين قليل الانفعال .

وقد حاول جاستون برجيه أن يبين فى الجدول التالى كيف تنشأ أنواع الحب المختلفة من تزاوجات شتى بين مختلف العوامل :

انفعالية + اهتمامات حسية + مودة = هيام

مودة + عدم اهتمامات حسية + عدم استيلاء = حب مجنح

مودة + استيلاء = حب تملك واستبداد

انفعالية + فعالية + مودة + مارس (لدى الاثنين) = حب خصام ومشاجرة.

اهتمامات حسية + ترجيع قريب + عدم مودة = حب نزوات

عدم استيلاء + عدم اهتمامات حسية + مودة + هوى عقلي = حب فلسفى

عدم مودة + اهتمامات حسية + هوى عقلي = حب ذوقى

عدم انفعالية + مارس + عدم اهتمامات حسية = حب تقدير

الهوى العقلى : كما تحقق الاهتمامات الحسية نوعاً من الانفصال عن المنفعة كذلك يحقق الهوى العقلى نوعاً من الانفصال عن الفائدة العملية . ويجب أن نفرق بين الهوى العقلى الذى هو رغبة فى الفهم وبين الذكاء الذى هو قدرة على الفهم . إن مونتيني لا يملك الهوى العقلى إلى درجة كبيرة ، ولكنه يملك من الذكاء قدراً عظيماً ، وقد استطاع أن يفهم دون أن يجهد فى سبيل ذلك . إن بعض العلماء أغبياء ، أما مونتيني فهو كسول ذو عبقرية .

ويجب أن نفرق بين حب المعرفة الذى ينشأ عن الهوى العقلى وبين حب للمعرفة ناشئ عن الميل إلى الاستيلاء . ويمكن أن نضرب بالشاعر جوته مثالا لتوضيح هذا الفرق . لقد كانت المعرفة لدى جوته سبيلا إلى الكمال الشخصى وكان انفتاحه للعالم يهدف إلى تمثل العالم والازدياد به لا إلى التمتع بفهمه من أجل الفهم ذاته . وهذا ما أدركه فيه أحد نقاده إذ قال عنه « إن جوته لا يدرس من أجل أن يتعلم ، ولا من أجل أن يعرف ، بل من أجل أن يكون . فالمعرفة ليست غرضه الحقيقى ، وإنما الحياة كل شيء عنده » (آندره بسوارس ، ذكره برجيه) .

تلك هى المقومات الأساسية التى تتكون من تآلفها ثلاث ثلاث النماذج الطبعية الثمانية ، وتلك هى المقومات الثانوية التى تخصص النماذج الأساسية وتلونها . فما هى الصورة النفسية لكل نموذج من هذه النماذج الأساسية ، وكيف تنحدر صفات كل نموذج من مقوماته الأساسية ؟

العصبى : العصبى هو الانفعالى اللافعال ذو الترجيع القريب . ومن اتصافه بهذه الصفات الأساسية الثلاث تنحدر جملة سماته النفسية .

فأولى هذه السمات تقلب العاطفة . إن كلا منا يعرف تقلب العاطفة بتجربته الشخصية ، فمتى استبد الضجر بالمرء شعر بالحاجة إلى تجديد تأثراته . وهذا الذى يصدق على كل إنسان يصدق خاصة على العصبيين .

إن تقلب العاطفة هو السمة التى تميز أولئك الكتاب الذين تدل آثارهم وسيرهم على أنهم ينتمون إلى النموذج العصبى : رامبو ، بيرون ، موسيه ، دوستويفسكى ، هاينى ، إلخ .. إن هؤلاء جميعاً قد شعروا بتعاقب العواطف سريعة ، وأحبوا هذا التعاقب ، لأنه ينقذهم من الضجر ويجدد شغفهم بالحياة . وتقلب العواطف يكون من ناحية النوع ويكون من ناحية الشدة . أما التقلب فى نوع العاطفة فيكون بالانتقال من انفعال إلى انفعال ، من الفرح إلى الحزن ، من الثقة إلى الشك ، من الانقباض إلى الانشراح ، إلخ . وأما التقلب فى قوة العاطفة فيكون بالانتقال من درجة إلى درجة ، من الهبوط إلى التوتر ، ومن التوتر إلى الهبوط . والحق أن هذين النوعين من التأرجح تتداخل موجاتهما عادة ، فإذا بالعاطفة تتغير نوعاً وقوة معاً .

ومن شأن هذا كله أن يرهف فى الشخص الإحساس الشعرى ، لذلك كان النموذج العصبى يضم أكبر عدد من الشعراء إذا قيس بالنماذج الأخرى . صحيح أن بين العاطفيين شعراء أيضاً . ولكن العاطفيين يميلون بالشعر إلى الفلسفة (فينى) . وصحيح أن بين الغضبيين شعراء كذلك ، ولكن الغضبيين يميلون بالشعر إلى الخطابة (هوجو) . أما العصبى فهو الطبع الذى هيئ للشعر الصرف .

وما كل عصبى بشاعر ، لأن الشعر لا يقتضى هذه المقومات الطبيعية فحسب ، بل يقتضى عدا هذا مواهب تكنيكية ترجع إلى شروط عضوية أخرى خاصة ، كالإحساس بالأوزان ، والربط بين الألفاظ بالقوافى ، والأصالة فى إدراك المشابهات . ولكن العصبى إن لم يكن ممن يقرضون الشعر فهو ممن يقرءونه ويتذوقونه .

وللغة العصبى صفات تميزها . أهمها أنه يستعمل ألفاظاً قوية فإذا سُرّ من شيء قال إنه رائع فاتن ساحر أخاذ ، وإذا كره شيئاً قال إنه فظيع كريه شنيع إلخ . ويمتاز أسلوب العصبى ، بأن صوره غضرة نضرة . ذلك لأنه ما إن يشعر بالعاطفة حتّى ينفضها بالتعبير على الفور ، لا يلجمه الترجيع البعيد عن ذلك . إن أسلوبه يتوهج توهج المعدن حين يصقل . ولا كذلك أسلوب العاطفى فإن الترجيع البعيد يتدخل لديه بين الشعور والتعبير ، فإذا بالذكريات الكثيرة التى يحملها إلى التعبير تُذهب ألوان التعبير ، وتفقده جدته وخضرته ، وتحيله بالتعميم معانى مجردة . وهذا ما نتحقق منه حين نقارن بين الصور فى شعر الشعراء العصبيين وبين الصور فى شعر الشعراء العاطفيين .

والعصبى ليس كثير الانفعال فحسب ، بل هو كذلك فى حاجة إلى الانفعال . إنه فى بحث دائم عن الانفعال . ومما يزيد فى حاجة العصبى إلى الانفعال أن الانفعال سبيله إلى الفعل ، فهو لقلة فعاليته لا ينهد إلى الفعل من تلقاء ذاته ، فإذا اضطرته ظروف الحياة إلى الفعل أو اضطره إلى ذلك تحقيق هدف من الأهداف ، حشد الانفعال للفعل .

وتتجلى هذه الحاجة إلى الانفعال فى ميول شتّى : من ذلك أولاً ميل العصبى إلى الموضة . إن الموضة التى تتجدد يوماً بعد يوم تغذى الانفعال وتوقظ الانتباه

وتجدد الاهتمام بالحياة . والموضة تظهر حتى فى العلم والفن والفلسفة ، ولكنها فى هذا الميدان لا تسمى موضة ، بل تسمى مدارس جديدة واتجاهات حديثة ، وإنما هى تسمى بالموضة فى شئون خاصة كقصة الشعر وإطالة اللحى أو حلقها والأزياء والأثاث وما إلى ذلك . وتدلنا حياة العصبيين على أنهم أكثر الناس تعلقاً بالجديد فى جميع الشئون . وحتى اتجاهاتهم الثورية قد لا تكون إلا ضرباً من الموضة .

ومن ذلك ثانياً ميل العصبى إلى الملاهى ، وأهمها المسرح والسينما فى أيامنا هذه . فالعصبيون أكثر الناس ارتياداً للمسرح والسينما ، فيهما يلبون حاجتهم إلى مشاهدة أحداث فذة ذات قدرة خاصة على إثارة الانفعال .

ومن ذلك ثالثاً ميل العصبى إلى المقامرة ، فالمقامرة وسيلة من وسائل تأجيج الانفعال . ومما يشجع العصبى على المقامرة أيضاً أنها تعده بكسب لا يجهد فى الحصول عليه بالعمل الدائب الذى لا يقدر عليه لكسله .

ومن ذلك أيضاً انغماس العصبى فى تعاطى المسكرات والمخدرات ، يقبل عليها فى أول الأمر نشداناً لإحساسات جديدة ، فتبعث فى الجسم هزة ترفع الشدة النفسية ولو فى أول الأمر ، فيقبل عليها بعد ذلك لهذا الغرض مرة بعد مرة ، فإذا هى تصبح آخر الأمر إدماناً يستبد بالعصبى ، فكذلك كان بودلير ورامبو وغيرهما .

ومن ذلك أيضاً حاجة العصبى إلى الإدهاش بالشذوذ والتفرد . إن جميع من تحدثوا عن بودلير أشاروا إلى رغبته الدائمة فى الإدهاش . قال أحد أصحابه « أراهن على أن بودلير سينام الليلة تحت السرير ... ليدهشه » .

كل تلك الميول تعبر عن حاجة العصبى إلى الانفعال ، وطبيعى أن تجد هذه الميول ارتواءها وسموها ومجدها فى الفن . لذلك كان الفن هو الملاذ الذى يضمن للعصبى السلامة . وإذا كنا نرى فنانين كباراً فى نماذج أخرى ، وإذا كنا قد نفضّل هؤلاء على الفنانين من العصبيين ، فإننا نرى متى أنعمنا النظر فى الأمر أن الفنانين من غير العصبيين إنما هم فنانون بمقدار ما بينهم وبين العصبيين من شبه فى بنية الطبع ، فالدمويون يشبهونهم بالترجيع القريب والغضبيون بالانفعالية ذات الترجيع

القريب ، والعاطفيون بالانفعالية . ولكن كلما كانت المقاومات التى يشتمل عليها فن من الفنون أصغر كان حظ هذا الفن من وصول العصبى إليه وألفته له أكبر . فالشعر مثلا أسهل على العصبى من المسرح ، والموسيقى الميلودية أسهل من السمفونية ، والتصوير الانطباعى أسهل من الرسم والتصوير المركب ، والوصف الأدبى أسهل من النحت أو فن العمارة (لوسين ، « علم الطباع » ص ١٦٤) .

ويتصف العصبى بعد ذلك بالتشرد النفسى ، وليس تشرده من مكان إلى مكان إلا مظهراً من مظاهر ذلك التشرد النفسى الذى يتميز به ، فالعصبى يتشرد من مكان إلى مكان ، لأنه يتشرد من إحساس إلى إحساس ، من عاطفة إلى عاطفة ، من ميل إلى ميل ، من صداقة إلى صداقة ، من حب إلى حب .

أما أن العصبى يتشرد من مكان إلى مكان فهذا ما تدلنا عليه حياة العصبيين . إن السفر والانتقال من مسكن إلى مسكن والهروب إلى بلاد بعيدة ، كل ذلك من الأمور الشائعة فى حياة العصبيين (رامبو ، فان جوخ ، جوجان ، بودلير ، إلخ).

والعصبى يتشرد فى المهنة . وربما كان رامبو خير مثال يستشهد به على هذا النوع من التشرد . إن هذا الشاعر ، بعد أن انقطع عن قرض الشعر ، عمل شيالا بمرفأ مرسيليا ، ثم داعية من دعاة شارل العاشر ، فسمسار تجنيد بألمانيا ، فجندياً هولاندياً فى جاوه ، ثم هرب من الجندية وعمل موظف سيرك بالسويد فمراقباً بقبرص .

وهناك التشرد فى الصداقة وفى الحب . إن العصبى يحب بسرعة وحرارة ولكنه ما يلبث أن يهجر من أحب ، إذ يعوزه الترجيع البعيد الذى يهب للنفس ميزة الاستمرار . ولما كان فى حاجة إلى الآخرين وكان قوى الرغبات فإنه سرعان ما يهبط إلى مستوى الخليل أو الخليلة اللذين يمكن أن يقال عنهما إن قلبيهما خير من أخلاقهما ، فكذلك كان بودلير وفرلين . يضاف إلى هذا أن العصبى كسائر الانفعاليين اللافعالين ، مستبد بمن يحبونه عبد لمن يقاومونه .

ومما يرتبط بهذا أن للعصبى قدرة خاصة على الفتنة والإغراء ، فمن الانفعالية ذات الترجيع القريب تنبع حدة النظرة واتقاد الفكر وروعة التعبير وعدوى العاطفة . هذا إلى أن ما يرين على نفسه من كآبة يلهم غيره مشاعر الحزن ، فترق

له القلوب . ومن شأن هذا كله أن يجعل له قدرة كبيرة على التأثير فى عواطف الآخرين ، فيغفر له هؤلاء نقائصه وعيوبه ، لشعورهم بأنه أول ضحاياها وبأنها ثمن ما ينعم به من أصالة .

ومن أبرز خصائص العصبى ما يتصف به من اندفاعية . ولكن الاندفاعية نوعان : انعكاسية وانفجارية . أما الأولى فهى من خصائص العصبيين وأما الثانية فهى من خصائص العاطفيين . إن الأولى جواب مباشر على منبه خارجى : هذا رجل يصدم آخر ، فإذا بالآخر يرد على الصدمة بأن يرفع يده ويهوى بها على صاحبه . إن جوابه سريع وبسيط حتى لكأنه فعل منعكس . ولا كذلك الاندفاعية الانفجارية التى هى من خصائص العاطفيين . إنها ليست رداً مباشراً على منبه خارجى ، وإنما هى جواب على تراكم كثير من المنبهات السابقة فى نفس الشخص لم يستجب لها فى حينها ، بل لجم الرد عليها بما يملك من ترجيع بعيد ، فلما جاء المنبه الجديد كان أشبه بالقطرة التى يطفح بها الكيل ، فإذا هو يستجيب استجابة قوية لا يستحقها المنبه الحاضر ، فهى لذلك لا تُنتظر ولا تُتوقع ، وقد تستغرب .

والتناقض بين الفكر والحياة خاصة من خصائص العصبى . فما كان لحياة تتجاذبها الاندفاعات المتعاقبة وتسيطر عليها اللحظة الحاضرة أن تكون مثالا للانسجام بين الفكر والعمل ، وأن تُخضع سلوكها لقاعدة لا تتخلف . ولعدم الانسجام هذا مظاهر مختلفة ، منها أولا الكذب : فالعصبى أكذب الناس طراً . وكذبه كذب تزيين وزخرفة ، فهو يريد بالكذب تجميل الواقع . ولا كذلك كذب نقيضه الدموى . فهو كذب عقلى قائم على حساب ، وهو لذلك أولى بالمؤاخذة .

ومنها ثانياً عدم دقة المواعيد: إن العصبى أقل الناس تقيداً بدقة المواعيد ، ذلك لأن دقة المواعيد تقتضى ترتيب الأفعال والحوادث على زمان كمى ، وهذا ما لا يمكن أن ننتظره من شخص يعيش الزمان النفسى ملوناً بالانفعالات لحظة لحظة : إن من المشكوك فيه أن يستطيع رجل يستوقفه جميع ما يرى فى الطريق أن يصل إلى موعد فى اللحظة المضروبة له .

ومنها ثالثاً فقدان الموضوعية فى الكلام ، والمقصود بالموضوعية هنا اشتمال حديث

المرء على أشياء ووقائع وبيانات أكثر من اشتماله على انطباعات وفرضيات وعواطف، فهو إلى تقرير شركة صناعية أو مالية أقرب منه إلى خطاب حماسي يلقى في جمهور شعبي. إن العصبي الذي يؤهله طبعه للشعر (روحاً إن لم يكن صناعة) لا يمكن أن يميل إلى التعبير عن الواقع تعبيراً عقلياً جافاً، وإنما يحاول أن يعكسه من خلال نفسه.

ومن خصائص العصبي أنه كسول. فمن حرمان العصبي من الفعالية ينشأ أنه عاجز عن العمل كأنه مشدود إلى الأرض بقيد ثقيل. ولئن كانت الانفعالية تثير حماسته من حين إلى حين فيقبل على عمل يحبه إقبالا حاراً عنيفاً، إنه سرعان ما تثبط عزيمته وتخور قواه متى ظهرت مقاومة من المقاومات، أو متى تحول انتباهه واهتمامه إلى موضوع آخر. لذلك كان العصبي في الحد الأقصى بين الناس الذين « يعملون من حين إلى حين » ولذلك أيضاً كان « ذا مشاريع ضخمة » ما تكاد تولد حتى تموت، بل إنها لتجهض من قبل أن تولد، ولذلك أيضاً كان « يهمل الأعمال المفروضة » لأنها لا تستهويه ولا تجذبه ولا تثير حماسته، وكان « يرجىء تنفيذ ما يقع على عاتقه من أعباء ».

والعصبي إلى هذا مبذر متلاف. ما قيمة قطعة من معدن أو ورق إزاء شيء مشتهى يضفي عليه الخيال ألف لون جميل مما توحي به الانفعالية ويمكن أن يُشترى بالمال! إن الترجيع البعيد هو الذي يمكن أن يبصِّر المرء بما للمال من قيمة في تحقيق حاجات حيوية أساسية. والترجيع البعيد يعوز العصبي. لذلك كان العصبي مضياعاً متلافاً، فإذا كان قد أوتي الغنى العريض عن وراثة لم يلبث أن يبدد ثروته.

والعصبي يميل إلى التمرد وحب الظهور. إن اللاانفعالية تصرف الانفعالية عن التأثير في الأشياء إلى الشعور بالذات، فإذا كان الانفعال اللافعال ذا ترجيع قريب (أي عصبياً) شعر بذاته على أنها ذات أصيلة. ويظهر هذا التمرد لدى العصبيين منذ الطفولة، فذلك شكل من أشكال تمرد الأبناء على الآباء (حين يكون الابن عصبياً والأب غير ذلك)، كما يظهر في سن الرشد، فالعصبيون يتمردون على التقاليد والعادات حتى لقد يأخذ تمردهم شكل الدعوة

إلى الفوضوية ، وما هو فى حقيقته إلا تعبير عن الحاجة إلى توكيد الذات تجاه ما يتعرض له الشعور بالأصالة والتفرد من مقاومة . وهذا النوع من التمرد الناشئ عن الحاجة . إلى توكيد الذات لا يتنافى مع حب الظهور الذى يشتمل على مذلة البحث فى نظرات الآخرين وفى مواقفهم وفى كلامهم عما يدل على الاعتبار والإعجاب . فإذا انتصر العصبى فى الحصول على إعجاب الناس به زها بنفسه ، وإن لم يستقم له اليقين من ذلك أوغل فى الادعاء حباً بالظهور . ومن امتزاج التمرد بالزهو والادعاء تنشأ الوقاحة التى يعرف بها العصبيون .

والعصبى أميل إلى الحزن والكآبة . إن الانفعاليين اللاانفعالين يشعرون بعجزهم عن الفعل حزناً فى قلوبهم أليماً . على أنه لابد من التفريق بين العصبيين والعاطفيين فى الكآبة . إن العاطفيين هم الذين يجب أن يوصفوا حقاً بالكآبة ، لأن الكآبة مقيمة فى نفوسهم لا تبرحها أما العصبيون فكآبتهم تجىء وتذهب ، وإن كان الحزن يغلب على مشاعرهم بوجه الإجمال .

وهذه أمثلة على الطبع العصبى من التاريخ : بيرون ، إدجار بو ، بودلير ، جوجان ، دانتزيو ، دوستويفسكى ، رامبو ، ستاندال ، جولد سميث ، شاتوبريان ، شوبان ، ڤرلين ، جول لافورج ، لافونتين ، بيير لوتى ، موتسارت ، موسيه ، هاينى ، هوفمان ، وايلد .

العاطفى : هو الانفعالى ذو الترجيع البعيد ، وأولى صفاته التى تنحدر من مقومات طبعه أنه شديد التأذى . إن العاطفى يشبه العصبى فى أنه يهتز لجميع الحوادث التى تمس اهتماماته ولو كانت يسيرة . ولكن الحادثة تطلق فى العصبى رداً اندفاعياً ، أما لدى العاطفى فإن الترجيع البعيد يكبت الميل إلى الرد المباغت الطائش فينشأ عن ذلك أن السبب المولد للانفعال ، بدلا من أن يفرغ من أحداث تأثيره وهو على سطح النفس إن صح التعبير ، وبدلا من أن يتجه إلى الخارج ، ينفذ إلى قرارة النفس ويؤثر فى أعماقها ، فإذا الأمر الذى يخز العصبى وخزاً يولد فى قلب العاطفى جرحاً قد يكون كبيراً وقد يكون صغيراً ، ولكنه لا يندمل بسرعة ، فالعاطفى يتألم مما يؤذيه ألماً عميقاً كظيماً .

وهذا الترجيع البعيد ينبوع خاصة واضحة من خصائص العاطفيين هي ما نسميه تخصص الانفعالية . إن الترجيع البعيد يمكّن العاطفي من وقف الاستجابة أو الرد ، ويتيح له أن يفكر في الأمور التي هزت نفسه وولدت انفعاله فيحكم على بعضها بأنه تافه لا يستحق أن يثور له فيهدأ الانفعال الذي اضطربت به نفسه ثم يزول ، ويحكم على بعضها الآخر ، خطأ أو صواباً ، بأنه يستحق أن يهز النفس فيشتد بذلك انفعاله ويقوى . وينشأ عن هذا أن تنقسم انفعالية العاطفي إلى قطاعين : قطاع هادئ لا يهتز وقطاع متوفز يوشك أن يهتز في كل لحظة . وهذا هو تخصص الانفعالية ، فكأن الشخص أصبح حساساً إلى أبعد الحدود بالنسبة إلى بعض الحوادث ، وهادئاً إلى أبعد الحدود بالنسبة إلى حوادث أخرى قد تكون أخطر شأناً من الأولى موضوعياً .

ومما يسهل تخصص الانفعالية هذا ويفاقمه لدى العاطفي أن تكون ساحة شعوره ضيقة جداً . ذلك أن ضيق ساحة الشعور من شأنه أن يقلل تأثير بعض التنبيهات وأن يزيد تأثير بعضها الآخر بتركيز الانتباه عليه. وهذا ما يمكن أن يؤدي إلى انقسام الشعور . فإذا الشخص يبدو للناس من بعض النواحي شبيهاً بهم لا يختلف عنهم ثم هو يبدو لهم من نواح أخرى غريباً عنهم يستعصي عليهم فهمه . وفي آخر مراحل هذا الاتجاه نلتقي بالعاطفي الذي يمكن أن يسمى بالمتصلب . فشدة الترجيع البعيد وشدة ضيق ساحة الشعور هما ما يولد التصلب المذهبي لدى شخص مثل روبسبيير . ولكن العقل لم يصبح عند روبسبيير ميكانيكياً وإن تصلب ، فإذا تفاقم هذا الاتجاه وصلنا إلى البخلاء الذين يمكن أن نعد المتسولين الأغنياء نموذجهم الأقصى . فالانفعالية القوية لدى هؤلاء قد تركزت على موضوع بعينه هو خوفهم من أن يُسرقوا مثلا ، وفي مقابل هذه الحساسية المفرطة في هذا المجال نراهم قد فقدوا كل حساسية إزاء أنفسهم وإزاء الآخرين فيما لا يتصل بهذا الهوى الوحيد .

ولعلاقة العاطفي بالطبيعة طابع خاص يتميز به العاطفي عن غيره . إن البشر هم الذين يصنعون الطبيعة وفقاً لطباعهم . فالعصبي يرى الطبيعة منظراً متعدد الألوان والأشكال يؤثر في النفس ويهزها . والشخص الفعال يرى الطبيعة حقلاً يمكن استغلاله أو ميداناً يدور فيه قتال . ولقد كانت الطبيعة عند بركلي المتدين

حديث الله . وهى عند انبساطى بارد العاطفة قوانين يجب اكتشافها وتسخيرها . وهى بالنسبة إلى شخص لمفاوى موضوعى نظام ومنطق . فما عسى أن تكون الطبيعة فى نظر العاطفى ؟ إن الاتحاد بين الطبيعة وبين العصبى يكون خاصة بصفات بصرية وسمعية ، فما يستقبله العصبى من الطبيعة إنما هو الألوان والأصوات ، فرحة أو حزينة. وهذه التأثيرات لابد أن تجزئ الطبيعة وتبعثرها . أما العاطفى فكما يشعر بذاته على أنها وحدة ثابتة ، كذلك يعنى بالطبيعة من حيث هى كل ، فإذا لم يكن الترجيع البعيد لديه مسرفاً فى القوة وكان واسع ساحة الشعور شديد الانفعالية أى إذا كان حالماً مثل روسو ، كانت الطبيعة عنده هى الملاذ الذى يفزع إليه ، فهى متنزه منعزل يشعر بانسجامه معها على قدر شعوره بعدم الانسجام مع البشر. أما إذا كان قوى الترجيع البعيد ضيق ساحة الشعور غلب التشاؤم عنده الحماسة ، فكانت الطبيعة فى نظره قوة لا تبالى ، قوة معادية للعاطفة الإنسانية .

ومن الخصائص البارزة التى يتصف بها العاطفى شغفه بالتأمل . والتأمل يعنى تارة استسلام الشخص للأحلام على طريق يتنزه فيه وحيداً ، ويعنى تارة أخرى استغراق الشخص فى تأملات أخلاقية عن الإنسان ومركزه فى العالم وسلوكه كيف ينبغى أن يكون ، ويعنى تارة ثالثة الريبة والغيرة واختلاق الأفكار الوهمية وإسناد سوء النية إلى الناس بغير حق . وهذا كله يلاحظ لدى العاطفيين . وإذا نحن رجعنا إلى آثار الشعراء والأدباء منهم رأيناها حافلة بالتعبير عن كل ذلك .

ولابد للعاطفى بحكم مقومات طبعه الأساسية أن يكون انطوائياً لا انبساطياً . فالعاطفى انفعالى ، ولكنه غير فعال ، فما تنقلب تأثراته الانفعالية إلى استجابات عملية ، ثم إن الترجيع البعيد الذى يكبت الاستجابة يفاقم ما تحققه اللافعالية من لجم عن الفعل . واللافعالية والترجيع البعيد يساهمان فى أثناء ذلك فى إطالة انفعالاته التى تتصف غالباً بأنها آلية ، فكيف والحالة هذه لا ينطوى على نفسه ويتأمل ذاته ؟

ولا عجب بعد هذا أن يكتب العاطفيون « يوميات شخصية » ولكن ما هى « اليوميات الشخصية » ؟ ليس يكفى أن يكتب أحد الناس شيئاً لنفسه كل يوم حتى نعد ما يكتبه يوميات شخصية . رب شخص لا يزيد على أن يسجل فى دفتر

له بعض الملاحظات والآراء والنصوص ، ورب آخر لا تزيد يومياته على أن تكون كتاباً فى التاريخ يسجل الأحداث التى تقع ، ورب رجل من رجال السياسة يقبع فى سجن أو يعتزل العمل السياسى فيسجل ذكريات الأيام الخوالى مدافعاً عن نفسه مسوّغاً أعماله، إلخ. وهذا كله لا شأن له باليوميات الشخصية التى نحن بصددها . إن كتابة اليوميات الشخصية أدنى إلى الذاتية العميقة من ذلك . فليست ميزة كاتب اليوميات الشخصية أنه يكتب لنفسه ، وإنما ميزته أن ما يعنيه فيما يكتبه لنفسه ليس هو الحوادث بل تأثير هذه الحوادث فى ذاته . إنه لا يحلل الحوادث ، بل يحلل ذاته فى الحوادث .

والحق أن كتابة اليوميات الشخصية ، بهذا المعنى ، هى تعبير ضرورى عن اجتماع المقومات الأساسية الثلاث للطبع العاطفى . فلو كان كاتب اليوميات بلا انفعالية لأعوزته مادة اليوميات ، ولو كان فعالا لانطلق توتره الداخلى عملاً فى الخارج ، ولو كان ذا ترجيع قريب لما تراكمت وتخزنت فى نفسه آثار الأحداث لتترجع فيها مدة طويلة . إنه من اجتماع خصائصه الأساسية الثلاث يشحن بطاقة يؤلمه توترها ، ولابد لها من منفذ تخرج منه .. فإذا هى تتساقط على الورق مقالات يكتبها كل يوم .

والعاطفى يحب العزلة . ولكن شتان بين عزلة وعزلة . لقد كان ديكارت يسعى إلى العزلة (وهو ينتمى إلى نموذج الجموح الشبيه باللمفاوى) ولكنه كان ينشدها ليستطيع الانصراف إلى التفكير والعمل . أما روسو وفينى وأضرابهما فإنهم ينشدون العزلة ليغرقوا فى معاناة تجربتهم الداخلية وليتصلوا بمنابع قوتهم الشخصية . على أن العاطفى يتقلب بين محبة المجتمع ونشدان الوحدة . إنه يهرب من المجتمع بعد أن يُجرح ، ويشعر من وحدته أول الأمر بسعادة كبيرة، ولكن الضجر ما يلبث أن يمسك بخناقه فيتمنى أن يعود إلى المجتمع ، ويشجعه على هذا أن مطامحه تكون قد اختمرت فى أثناء ذلك ، فيعود إلى الناس وهو ينوى أن يصلح المجتمع وأن يخدم البشر ، فما إن يعود حتى يجد فى صلابة التقاليد وبرودة الآخرين حياله ما يجرح عاطفته من جديد ، فيتألم من أن الناس لا يقدرونه حق قدره ، ولا يعترفون بفضله فيؤذيه كلامهم ويظن فيهم العداوة مع أنهم قد

لا يكونون كذلك ، ثم إذا هو بعد هذا كله يرتد إلى الوحدة مرة أخرى ، ليخرج منها ثانية ، وهكذا دواليك .

ومن السمات البارزة فى العاطفى استرجاع الماضى ، ولاسترجاع الماضى مظاهر كثيرة ، منها ما أصبح يسمى بعد روسو « التفكير على السلم » . كان روسو يدرك وهو هابط على السلم ما كان ينبغى أن يقوله وهو فى الصالون . ذلك أن نفسه تكون مشحونة بالانفعال فلا يعرف ماذا يقول ، حتى إذا انقضى بعض الوقت فاسترد هدوءه وأعاد تصور ما حدث ، أدرك ما كان ينبغى أن يجيب به . ومن مظاهر استرجاع الماضى ما يقال له « العواطف الرجعية » ، وتنطبق هذه التسمية على جميع الحالات التى يلاحظ فيها فاصل زمنى بين إدراك الحادث وإدراك المعنى الذى يجعله مثيراً للانفعال . فكأن الماضى ينفجر فى نفس من يتأمله انفجار قنبلة موقوتة . يسمع الشخص كلمة فلا يدرك أنها مهينة إلا بعد فترة من الوقت ، ولا يثور لها فى كثير من الأحيان إلا فى أثناء غياب قائلها ، أو يسمع نبأ حادث من الحوادث فلا يبالى ، إلى أن يرى على حين بغتة علاقة بين هذا الحادث وبين أمر بعينه ، فإذا هو يفرح أو يتألم .

ويمكن أن يعد الوسواس الأخلاقى من نتائج استرجاع الماضى . والحق أن جميع ما للعاطفى من فضائل وعيوب يهيئه للوسواس الأخلاقى ، فالعاطفى ذو مشاعر أخلاقية قوية ، هى شكلية بسبب الترجيع البعيد وعاطفية بسبب الانفعالية . ولكن قوة استرجاع الماضى تجعل هذه العواطف تنصب على ما وقع أكثر مما تنصب على ما يجب أن يكون . فكذلك تنشأ فى ضمير العاطفى ندامة تصير بتركزها على حادث وقع إلى وسواس . ومن الوسواس اتهام المرء نفسه . إن العاطفى إذا أخفق أو أخطأ أسند إخفاقه أو خطأه إلى ذات آثمة هى ذاته ، فإذا هو يلوم نفسه ويقرعها ويتهمها .

والكآبة شىء مشترك بين جميع الانفعاليين واللاانفعاليين ، لكن كآبة العصبى لمحات عنيفة تذهب وتجىء وترتبط بالحوادث أكثر من ارتباطها بالذات ، فهى قطرات من السواد إن صح التعبير ، أما كآبة العاطفى فهى ترين على نفسه كلها وتصبغها باللون القاتم إلى الأعماق ، وكآبة العاطفى ليست غضباً وسخطاً ، فالعاطفى

لا يتوجع من مصيره بل يشكو حظ الإنسانية . ليس فى كآبته من الإسفاف ما قد يلاحظ فى كآبة العصبى . إنها حداد ميتافيزيقى . وهذه الكآبة نتيجة محتومة لطبعه ، وليست ثمرة أسباب خارجية . لقد حاول كيركجرد أن يرد كآبته إلى حوادث وقعت له فى حياته . والحقيقة أن كآبة كيركجرد إنما ترجع إلى أنه انفعالى شديد اللاانفعالية قوى الترجيع البعيد كثير التحليل العقلى . إن آفته هى اللاانفعالية تؤله فى كل لحظة وتمنعه من كل حميا ، وتقفه فى منتصف الطريق الصاعدة إلى الإيمان فما يصل إلى تلك الثقة المطمئنة الهادئة التى يتحدث عنها فى كتابه « الخوف والارتعاش » . إن فلسفة الإيمان عند كركجرد هى ثمرة العجز عن بلوغ هذا الإيمان .

ومن خصائص العاطفى ما يعرف بالإذعان المسبق . إن الإذعان ألوان : فهناك الإذعان الطبيعى الذى يعبر عنه قول المذعن : هذا أمر محتوم . وهناك الإذعان الفلسفى الذى يعبر عنه قول الفيلسوف المذعن : هذا أمر يقتضيه نظام الكون . وهناك الإذعان الدينى الذى يفصح عنه قول المتدين : هذه مشيئة الله ولا راد لمشيئة الله . ففى هذه الحالات كلها ترى الشخص يذعن لحادث وقع أو لحادث سيقع لا محالة ، كموت مريض يشارف على الموت أو ما إلى ذلك . غير أن هناك أناساً لا ينتظرون وقوع الحادث المشئوم حتى يذعنوا له ، بل هم يسهمون فى وقوعه ، فهم يذعنون له مسبقاً . مثال ذلك أن ينتقد المرء نفسه للناس قبل أن ينتقده الناس. والإذعان المسبق هو أصل ذلك النوع المعروف من الانتحار ، انتحار أولئك الذين لا يكتفون بأن ينتحروا ، بل يجرون إلى الانتحار أزواجهم وأولادهم كذلك ، خشية إملاق أو اتقاء خطر . ومن قبيل ذلك أيضاً امتناع بعض الطلاب عن دخول الامتحان مخافة الرسوب .

وواضح أن الخجل يتصل بهذا النوع من الإذعان . وصاحب هذا الإذعان يخاف على نفسه وعلى ذويه من الشقاء فيؤثر أن يمنع عنهم وعن نفسه معاناته ، والخجول يخاف أن يسيء الإجابة وأن يقول كلاماً غير صحيح يجلب له الاحتقار فيصمت .

وكره البشر من الصفات التى لابد أن تنحدر من مقومات الطبع العاطفى

فمن اجتماع الانفعالية إلى الترجيع البعيد ينشأ أن يتصور العاطفى مثلا أعلى يتمناه للإنسان . ولكن من أعماق ذاته ومن الآخرين ينبع ما يكذب هذا المثل الأعلى ، فهو يلاحظ فيما يتعلق بنفسه أنه عاجز عن تحقيق كل ما يود تحقيقه ، وعن ذلك ينشأ أنه يلوم نفسه على عجزها عن الارتفاع إلى مستوى المثل الأعلى . وهو من جهة أخرى يتصور الآخرين على غرار نفسه من ناحية التقصير عن بلوغ المثل الأعلى ، كما أن أعمالهم تجرحه من فرط تأذيه ، ومن ثم ينشأ أنه يلومهم ، ولذلك نراه يقدح ولا يمدح ، فهذا هو التنقص من قيمة البشر ، وهذا هو كره البشر .

ومن السهل أن نفهم بعد الذى تقدم أن يميل العاطفيون إلى الحيوانات أكثر مما يميلون إلى الأطفال . فالحيوانات ليست بشراً وإنما هى من الطبيعة . أما الأطفال فلهم ما لآبائهم من أهواء الإنسان ، بل إنهم لجهلهم بما يحدث يفاقمون هذه الأهواء . لذلك كان العاطفى محبّاً للحيوانات .

وإذا كان العاطفى شاعراً رأينا شعره يدخل فى باب الشعر الفلسفى . ففى هذا الشعر الفلسفى يتعانق الانفعال الذى لابد منه لكل شعر ، والتأمل الذى يستند إلى الترجيع البعيد . لذلك كان الشعر الفلسفى خاصة من خصائص العاطفيين من الشعراء ، ونحن ههنا على الحدود بين الشعر والفلسفة : فقد الشعر شيئاً من نضارة الإلهام ولكنه لم يصبح فلسفة بعد . إنه يشتمل على نظرات فلسفية ولكنه لا يتضمن مذهباً فلسفيّاً بالمعنى الحقيقى .

وإذا تساءلنا الآن عما يمكن أن يكون موقف العاطفى من الدين ، رأينا أن الدين مشاعر وعواطف من جهة ، وعقائد وعبادات وطقوس وتنظيم اجتماعى من جهة أخرى . إن العاطفيين يتعلقون من الدين بوجهه الأول ويخرجون على وجهه الثانى ، حتى لقد يسفهون الديانات من حيث هى عقائد وطقوس ورجال دين وتعصب وتفريق بين البشر ، مع احتفاظهم بالعاطفة الدينية . إن العاطفى يتمرد على الأديان مع بقاء الشعور الدينى قويّاً فى نفسه .

والعاطفى بعد ذلك لا يهدف إلى السلطة . إنه قد لا يرفض السلطة وقد يتمنى أن يمارسها لشعوره بالواجب أولا ، ولاستيائه من سوء ممارسة الآخرين لها ثانياً ، ولكن هذه الأمنية تظل أمنية . ذلك أن قيادة الناس تقتضى خروجاً من الذات ،

وتقتضي جهداً ، والعاطفي امرؤ فردى وهو ينفر من الجهد ، لذلك تراه لا يسيغ السلطة ولا يسعى إليها .

وقد سبقت الإشارة إلى الاندفاعية الانفجارية التي يتصف بها العاطفي ، إن الانفجار الذى تتجلى فيه هذه الاندفاعية ناشئ عن تجمع انزعاجات صغيرة مردها إلى الانفعالية . وكان يمكن أن يستجيب العاطفي لكل واحد من هذه الانزعاجات فى حينه لولا أن الترجيع البعيد قد لجم الاستجابة . غير أن هذا الترجيع البعيد قد ساعد هو نفسه على الاحتفاظ بآثار الانزعاج ، فإذا تكرر هذا الانزعاج مرة ثانية فثالثة فرابعة ، وأصاب موضعاً بعينه من الحساسية انفجر العاطفي انفجاراً عنيفاً فإذا كل من حوله يستغرب منه ذلك ، لعدم التناسب بين المؤثر الأخير وبين عنف الاستجابة التي انطلقت لا تبالى أحداً ولا تلتزم حدود اللياقة .

وحين يكون هذا الانفجار انقطاع العاطفي عن سلوكه المألوف فهو يتخذ صورة التغير المفاجئ . لقد كان ڤيني أكثر الأزواج حبًّا وإخلاصاً ووفاء، ثم إذا بكل شيء يتحطم فجأة ، وإذا صاحبنا يرتمى بين ذراعى مارى دورفال . لقد كان الترجيع البعيد أشبه بجدار يمنع ماء السيل من التدفق ، ثم انهار الجدار دفعة واحدة .

ومن مظاهر الانفجار انقطاع العاطفي فجأة عن الصمت . إن العاطفي قادر على الصمت مدة طويلة إذا كان فى بيئة لا يحس أنها تتجاوب معه ، ولكن هذا الصمت ليس إلا قناعاً يختفى وراءه توتر نفسى قوى، فيكفى أن يتوافر ظرف مناسب مشجع حتى تنفجر تلك الطاقة التي تخزنت فى العاطفي شيئاً بعد شيء ، فإذا هو يندفع فى حديث يلتهب حماسة .

والعاطفي متردد . إن اجتماع الانفعالية إلى اللاافعالية يولد لدى العصبي ، بالترجيع القريب ، النزوة ، ويولد لدى العاطفي ، بالترجيع البعيد ، التردد . وهذا ما يسهل فهمه . فكلا العصبي والعاطفي تهزه الحوادث . ولكن الترجيع البعيد لا يلعب دوره لدى العصبي ، فإذا العصبي ينتقل من فعل إلى فعل تبعاً للمؤثرات الخارجية المتعاقبة ، دون أن يربط بين أفعاله ودون أن ينتبه إلى تناقضها ، وهذه

هى النزوة . وكان يمكن أن يكون هذا هو شأن العاطفى لولا أن الترجيع البعيد يتدخل فيقطع تنفيذ الفعل بعد بدايته فوراً ، فيظل الفعل فى مرحلة النية وحيز الإمكان ، ويظل العاطفى يتخيل ما للأمر وما عليه ، ويدرك تعارضهما ثم ينتقل إلى الامتناع ، وهذا هو التردد .

ومما له صلة بذلك ما يلاحظ لدى العاطفى من فقدان روح المبادهة والإقدام . إن مبدأ المبادهة هو الثقة بالمستقبل . والثقة بالمستقبل تكون بأحد أمرين : إما بركوننا المتفائل المطمئن إلى أن الأشياء ستسير من تلقاء ذاتها على ما نحب ، وإما بشعورنا المباشر بما لنا من قدرة على الفعل . وكلا الأمرين ليس من شأن العاطفى، فالحوادث تجرحه عامة فلا يرى منها إلا وجوهها السلبية وهو لذلك مكتئب سوداوى ، كما أن اللافعالية التى لا تهجره تقنعه كل يوم بعجزه عن الفعل ، وهو لذلك محروم من الثقة بالمستقبل ، وبالتالى من روح المبادهة والإقدام .

وذلك كله يلتقى فى صفة تعد من أبرز صفات العاطفى ، وهى ما يلاحظ فيه من خراقة ومن ضعف الحس العملى عنده ، على خلاف نقيضه الدموى الذى يمتاز بالمهارة وقوة الحس العملى . إن العاطفى عاجز عن إيجاد الحلول السريعة ، بطىء الاستجابة ، شديد الارتباك فى تداول الأشياء ، قليل الاهتمام بالآلات ، إلخ .

وجميع الخصائص التى مر ذكرها تتألف فيما يمكن أن يطلق عليه اسم « كره الجديد» . إن العاطفى يخاف من التجديد ، يخاف تغير الظروف التى ألفها واعتادها وتلاءم معها . يخشى الاضطرابات والثورات ويؤثر عليها السلامة والهدوء .[٣] ومن قبيل هذا أنه يفضل الدخل المحدود مع الحياة المستقرة المضمونة على المغامرة والمبادهة مهما تعد به من ثراء وتقدم. إنه يفضل الوظيفة الحكومية المأمونة العواقب على العمل الحر الذى يقتضى شيئاً من المجازفة والانطلاق فى المجهول .

والسآمة والضجر من سمات العاطفيين ، وإنما ينشأ الضجر عن عجز المرء عن نقل الرغبة من الإمكان إلى الفعل . ذلك لأن الضجر لا يمكن أن يكون فقدان الرغبة ، فمن لا يرغب فى شىء لا يضجر ، بل يرضى بما هو عليه من حال .

كما أن من يملك رغبة قوية ويعمل على تحقيقها بنشاطه لا يتسرب إليه الضجر لأنه منصرف إلى عمله مشغول به . وإنما يضجر المرء حين تستيقظ فى نفسه رغبة ثم يحس بعجزه عن تحقيقها ويظل يعانى تجربة العجز هذه إلى أن ييأس من رغباته ، فإذا الفراغ يحيط به من كل صوب ، وإذا الضجر يملك عليه شعاب نفسه .

والصلة واضحة بين هذا وبين ما يصح أن نطلق عليه اسم الطموح الحالم . إن الانفعالية تكثر الاهتمامات والترجيع البعيد يضخمها ، فلا بد أن يغذى اجتماعهما الطموح ، لذلك نرى الجموحين والعاطفيين يتشابهون فى أنهم يتصورون مشاريع ضخمة . إلا أن هذين النموذجين يختلفان بعد ذلك لاختلافهم فى الفعالية فبينما نرى الجموحين يهجمون على هذه المشاريع ويقلعون بها ويذللون العقبات التى تعترض تحقيقها ، نرى العاطفيين ينقلون هذه المشاريع من أفق التأثير فى عالم الأعيان إلى أفق التشوف والتطلع فى عالم الأحلام .

ومما يميز العاطفيين ميلهم إلى التقشف . إن طبع العاطفى يهيئه للتقشف ، فهو قليل الميل إلى المتع الحسية ، يختلف فى هذا عن الغضبى المندفع إلى ملذات الحياة ، وعن الدموى المفتون بإرواء الشهوات . إن العاطفى قادر على الاكتفاء بالقليل . وكلما اشتدت قوة الترجيع البعيد لديه ازداد بعداً عما يميل إليه العصبى من الترف ، وازداد إيثاراً للحياة البسيطة ، حتى لقد يسرف فى القسوة على نفسه .

والعاطفى أخيراً امرؤ أخلاقى ، فانفعاليته تتيح له أن يحس بعواطف إنسانية وألا يظل غير مكترث بمشاعر الآخرين ، والترجيع البعيد يتيح له أن يلتزم القواعد الأخلاقية المقررة ، وأن يوفق فى حياته بين القول والفعل .

وهؤلاء عاطفيون من التاريخ : مدام آكرمان ، آمييل ، فون بادر ، سوللى برودوم ، ثاكرى ، تورو ، لوكونت دوليل ، ألفرد دوفينيي ، روبسبيير ، روسو ، نوفنارج ، كيركجرد ، إلخ .

الغضبى : هو الانفعالى الفعال ذو الترجيع القريب . وهو إذن انفعالى . ولكن الاندفاع عنده يدفع إلى الفعل . فلئن كانت الحوادث تولد فى نفس العصبى انفعالا غير فعال ، وكانت تخلف فى نفس العاطفى جرحاً فتأملا داخلياً إنها لا تولد عند الغضبى اضطراباً بل تفجر طاقة . الحادثة المثيرة للانفعال هى عند

الغضبى منطلق إلى فعل يغزو به البيئة ويسيطر عليها . إنها بداية مشروع . وإذا كان المشروع الذى ينطلق إليه الغضبى قصير المدى لأنه لا ينحدر من خطة منهجية منظمة يسهلها الترجيع البعيد ، كما نلاحظ لدى الجموح ، فهذا لا ينفى أن هذا المشروع تبديل للواقع الخارجى قد يتجدد ثم يتجدد فى اتجاه واحد إذا ساعدت الظروف على ذلك .

وإذا كان الغضبى شاعراً رأينا فى شعره خطابة . إننا كلما تقدمنا من اللاانفعالية إلى الفعالية لدى الشعراء رأينا الشعر يتعرى من مسحة الكآبة والفاجعة ، ويصبح شعراً غنائياً جارفاً ملهماً ، فشعر العصبيين من أمثال إدجار بو وبودلير هين لين ليس فيه عرامة ولا عنف ، وشعر العاطفيين من أمثال مالارميه يستبدل بانطلاق الإلهام جهود الصنعة ، فإذا انتقلنا من هؤلاء الشعراء إلى الشعراء الغضبيين أمثال جوتييه وهوجو وإدمون روستان ، رأينا النبرة الشعرية تنقلب بفضل الفعالية رأساً على عقب ، فالصنعة هنا تصير إلى سهولة وحماسة . والوفرة والغزارة تحلان محل الجهد ، والفصاحة والحميا تتدفقان تدفق السيل الجارف ، ويصبح الشعر خطابة وإهابة ونداء وأمراً .. وشعر الغضبى يدافع عن قضية ، ويستثير همة ، ويقاتل ويصارع ، فلا عجب أن نرى قصائد هوجو تتأرجح بين الشعر والسياسة .

وإذا كان شعر الغضبى يميل إلى الخطابة فإن بالغضبى استعداداً للخطابة . لقد خلق الغضبيون للخطابة على تفاوت حظوظهم من الموهبة فى هذا الفن . فالغضبى انفعالى : يستمد من ذلك أولا سهولة الاتصال العاطفى بمستمعيه ، ويستمد منه ثانياً قدرة على الإشعاع الذى يجعل عواطفه تسرى بالعدوى ، ثم إن الغضبى ذو ترجيع قريب يستمد من ذلك مرونة تمكنه من متابعة جميع التغيرات العاطفية التى تطرأ على مستمعيه ومن التلاؤم مع هذه التغيرات . ثم إنه فعال : يستمد من ذلك قدرة على قيادة الآخرين وجرهم إلى الفعل . فأى طبع من الطباع أوتى مثله القدرة على السيطرة بالخطابة على جمهور شعبى ملأت الحماسة قلبه؟ ومن مظاهر حدة العاطفة لدى الغضبى تعبيره عن عواطفه بالحركة والإشارة ، وهذا يفيد الخطيب كثيراً إذ يساعد جمهوره على أن يفهمه برؤية إشاراته مثلما يفهمه بسماع كلامه .

والفعالية عند الغضبى تصير حاجة إلى الفعل ، كما تصير الانفعالية لدى العصبى حاجة إلى الانفعال . ويمكننا أن نلاحظ انضياف حاجة الفعل إلى الفعل فيما نرى لدى كبار الفعالين من نفاد صبرهم على القعود عن العمل . فكثيراً ما نلاحظ لدى الغضبيين والجموحين نوعاً من التسارع فى الانتقال من فعل إلى الفعل الذى يليه ، كأن الفعل الأول كان عاجزاً عن إشباع حاجتهم إلى الفعل . فالمشروع يتلو المشروع قبل الفراغ من المشروع الأول حتى لكأن الثانى يركب على ظهر الأول .

وقد تصير هذه الحاجة إلى الفعل أهم لدى الفاعل من غاية الفعل ، فإذا هو يفعل من أجل أن يفعل ، أى يصبح الفعل عنده غاية فى ذاته ، فلا يتساءل الفاعل ما الذى يبغيه من الفعل ، وهل يستحق ما يبغيه كل هذا الفعل حقاً ، وهلا يحارب هذا الفعلُ أو يؤخر إرواء أعمق مطالب النفس . ويكفى أن نلقى نظرة على التاريخ حتى نتحقق من هذا ، إن بعض الأحداث التاريخية الكبرى كانت أشبه بلعب مسرحى : حروب وثورات لا طائل تحتها ...

وإذا كانت الصلة واضحة بين العمل والمسرح ، فلا بد أن يعنى الغضبى بالمسرح عنايته بالعمل ، ولا بد أيضاً أن يعنى بالرواية ، صنو المسرح . والحق أن جميع الفعالين والانفعاليين مولعون بالمسرح . غير أن نوع المسرح الذى يهتمون به ويميلون إليه يختلف باختلاف كونهم من ذوى الترجيع القريب أو من ذوى الترجيع البعيد . فكلما توافر فى المسرح تجدد الحوادث بسرعة ، والمفاجآت وانقلاب المواقف رأساً على عقب ، كان أكثر تعبيراً عن العاطفة ذات الترجيع القريب . ومن هذه الناحية تكون الميلودراما (مثل زواج فيجارو ، سيرانو دوبرجراك ، هرنانى ، إلخ) هى المسرحية التى تناسب الغضبى أكثر من غيرها . والرواية التى تشبه الميلودراما إنما هى رواية المغامرات ، رواية الأحداث . والحق أن هذا النوع من الرواية هو الرواية النموذجية ، فنستطيع أن نقول إن الطبع الغضبى هو الطبع الروائى ، لذلك نجد بين الروائيين كثيراً من الغضبيين : جورج صاند ، بالزاك ، ألكسندر دوما الأب ، ديكنز ، الأب بريفو ، والترسكوت ، إلخ .. لقد نشد هؤلاء جميعاً فى الرواية ما لم تهيئه لهم الحياة ،

وما لا يمكن أن تهيئه لهم غنيًّا كما يصوره لهم الخيال . الرواية بين أيدى الغضبيين هى الرواية ، فإذا صارت إلى أيدى الانفعاليين اللاانفعاليين أصبحت تحليلا نفسيًّا (أدولف ، دومينيك) وإذا خرجت من بين أيدى الدمويين كانت بحثاً فلسفيًّا أو هجاء (ڤولتير فى « كانديد ») ، وإذا تناولها الجموحون كانت تنظيماً اجتماعيًّا (روايات بورجيه وزولا) .

ومما يميز الغضبى أن الحياة التى يعيشها حياة صاخبة . إن الغضبى ذو ترجيع قريب ، ومعنى هذا أنه يعيش فى اللحظة الحاضرة . إن ذا الترجيع القريب كائن فى الزمان ، أو قل بتعبير أدق إنه يعود إلى الزمان فى كل لحظة ، أما ذو الترجيع البعيد فهو كائن فوق الزمان ، أو قل بتعبير أدق إنه ينسحب من الزمان كل لحظة . ومعنى أن يكون المرء فى الزمان هو أنه يستسلم لجميع تقلباته ، بل يهرع أمامها ويتقدمها . ومن ذلك ينشأ بالنسبة إلى الغضبيين الفعالين المسرفين فى الانفعالية والمسرفين فى الترجيع القريب أنهم يعيشون حياة حافلة بالمغامرة والصخب والانطلاق والسفر والحب والعمل والإثم والمآزق والربح والإنفاق والمجد والكرم والسفاهة والفن والطمع والزهو والنساء إلخ .. ويكفى أن نتذكر أسماء كازانوڤا وبومارشيه والأب بريڤو وألكسندر دوما الأب وغيرهم من الغضبيين حتى نرى جوانب شتى من هذا النوع من الحياة المضطربة الصاخبة المتنوعة . ومما يساعد على ذلك أن الغضبى قوى الحاجات الحيوية والجنسية . إنهم يندفعون إلى الحب فى حماسة ولكنهم لا يرتبطون بمن يحبون ارتباطاً ثابتاً . لقد أحب ميرابو ودانتون وديدرو حبًّا جارفاً ، والأب بريڤو استمد من مغامراته الغرامية نفسها مادة كتابه « مانون » ، بومارشيه تزوج ثلاث مرات عدا علاقاته الكثيرة ، رجورج صاند لم تكن مثال المرأة العفة . إن اهتمام الغضبى بحاجات جسده يظل قائمـاً مهما تكن حياته نشيطة جادة عاملة منتجة ، ولاسيما فى حقل السياسة والأدب . إنه يعرف كيف يوفق بين اللذة والعمل . إن إنتاجه إنتاج ضخم برغم عنايته بحاجاته الجسدية وركضه وراء الملذات . والغضبى يمجد الغرائز ويدين بدين الانطلاق الحر ، والخضوع للطبيعة .

والروح الاجتماعية من أهم النتائج التى تنشأ عن اجتماع الانفعالية إلى الفعالية

وإذا كنا نقصد بهذه الكلمة علاقات المودة والمحبة مع الآخرين ، فهى تصدق على الغضبى أكثر مما تصدق على أى نموذج آخر من نماذج الطبع . وما علينا، لكى نوضح ذلك ، إلا أن نقارن فى هذا مقارنة سريعة بين مختلف نماذج الطبع : إن الفعالين ذوى الترجيع القريب يتجهون جميعاً إلى الآخرين ، فالفعالية تؤدى إلى علاقات بالآخرين ، والترجيع القريب يؤدى إلى تكاثر هذه العلاقات ، ومما يبرهن على ذلك برهان العكس إن اللافعالين ذوى الترجيع البعيد، كالحاملين والعاطفيين ، أقل الناس ميلا إلى الاجتماع وأكثرهم حباً للعزلة . فلنقارن بين نوعى الفعالين ذوى الترجيع القريب ، أى بين الدمويين والغضبيين ، فنلاحظ أن الروح الاجتماعية لدى الدمويين تتجلى فى ارتياد المجتمعات والتحدث إلى الآخرين ومراسلة بعض الناس ، ولكن هذا كله خال من حرارة العاطفة ، أما الغضبى فإن انفعاليته تضيف إلى تلك الروح الاجتماعية حرارة ومودة ورحمة ، وتسهل اتساع هذه الروح الاجتماعية حتى لتكتسى طابعاً شعبياً . لا الحرارة ولا الشعور بحب الشعب كان من خصائص الدمويين مونتسكيو وتاليران . وإذا نظرنا إلى الجموح رأينا أنه يحب المجتمع أيضاً . فالفعالية توجهه نحو الناس ، ولكن الترجيع البعيد الذى ينظم أفعاله ويزيد من شأن المبادئ فى حياته يضفى على الروح الاجتماعية لديه طابع السلطة العسكرية والسياسية ، فما تكون روحه الاجتماعية تواصلا مباشراً مع قلوب الناس . أما العصبيون فهم مشغولون بأنفسهم عمن عداهم ، وأما العاطفيون فماضون فى حبهم للوحدة يرفدونه ويغذونه ، وأما اللمفاويون فغارقون فى حياتهم المنتظمة الرتيبة وموضوعيتهم الفكرية المجردة لا يشغلهم عنها شىء .

ونخلص من هذه المقارنة السريعة إلى أن الغضبى يمكن اعتباره أكثر الناس اجتماعية : إنه يحب صحبة الناس ويسعى إليها ويشارك فى الاجتماعات ويسهم فى الانفعالات العامة . المجتمع - بالنسبة إلى غيره ضرورة ، أما بالنسبة إليه فهو حاجة أى لذة . إنه هو الحيوان الاجتماعى فى الدرجة الأولى .

ويمتاز الغضبى بالمبادهة والروح الثورية ، إن الغضبى صاحب مبادهة ومبادرة يندفع مع أول حركة ، ويريد دائماً أن يبدأ أمراً جديداً . إنه يصبو إلى ما هو

أحسن، وقد يتنكر للماضى بسبب ذلك، فيعده عصور جهالة وشقاء. إنه ثورى ، وإنه فى حاجة إلى ثورة دائمة لا تنقضى . وهو يجند لمبادهته كل ما يملك من قوى، ويستطيع أن يجند هذه القوى بسرعة ، فيقتحم مشاريعه اقتحاماً جسوراً .

والغضبى فى الحياة الاجتماعية رائد . إنه يحب أن يكتل حوله أشخاصاً آخرين يدلهم على الطريق ، ويسوقهم إلى الفعل . إنه ينشد الشعبية بحمل الناس على اتباعه . وإنما الخطر أن ينتهى إلى نشدان الشعبية لذاتها ، فإذا هو يفقد كرامة القائد من فرط ممالأته للجمهور .

ومن الطبيعى أن يحقق الغضبى ميله إلى الشعبية وقدرته عليها باقتحام ميدان الحياة السياسية . فإذا تزعم حزباً سياسيًّا رأيناه يمجد الجرأة وينصح بالهجوم . ولكنه يظل دون الجموح قسوة بسبب ما يملك من عواطف إنسانية رحيمة . وهو يندفع ويهدأ تبعاً للظروف ، وينتقل انتقالا سريعاً من حمى الصراع السياسى إلى الاسترخاء فى العلاقات الخاصة ، ويستريح من المعارك العامة إلى الحياة الأدبية أو الغرامية . ومن الطبيعى ، وهو الثورى المولع بالجديد ، أن يكون فى الحياة السياسية من دعاة الإصلاح الجذرى ، ومن رجال الأحزاب الراديكالية .

وفى خارج ميدان السياسة نرى الغضبيين يقبلون على جميع الظروف التى تتيح لهم أن يقودوا الناس وأن يوجهوهم وأن يتزعموهم ، فى الجمعيات والنوادى وغير ذلك. وهم يحبون العمل فى الصحافة ، ويجندون أنفسهم للدعوة إلى مذهب أو عقيدة . ولن تجد بينهم من يقول بنظرية الفن للفن ، فالكتّاب عندهم يجب أن يُشرعوا أقلامهم للدفاع عن قضية اجتماعية ، لذلك يندر أن يعمق أحدهم اختصاصه ، وإنما هو يربطه بوجوه من النشاط الإنسانى الأخرى . ويغلب على تفكيرهم الطابع الأخلاقى من حيث إنه إهابة بالناس إلى الفعل . ولا شأن للميتافيزيك فى هذه الإهابة ، فليس من الضرورى أن نبرهن على ضرورة الفعل لشخص تحمله طبيعته ذاتها على الفعل ، وإنما يكفى أن ندله كيف يجب عليه أن يفعل .

ومن الاندفاع إلى الفعل تنشأ نشوة التفاؤل والثقة بالمستقبل . والحق أن الغضبى أقل الناس شعوراً بالعقبات التى يجب تذليلها من أجل النجاح فيما يقدم عليه المرء من مشاريع . إن الجموح يشعر بهذه العقبات ويبحث عنها ليتغلب عليها

(الطريق شاقة وطويلة ، هكذا يقول الجموح) حتى إن فى فعله نفسه نوعاً من التشاؤم يسهم فى تعزيز الفعل وشد أزره . أما الغضبى فإنه لا يتصور هذه العقبات مقدماً ، فإذا صادفها دفعها أو دار حولها ، شريطة ألا تتراكم أمامه ، فإنه يعدل عندئذ عن مشروعه .

والثقة بالمستقبل مشفوعة بالثقة بالناس . يكاد يكون الغضبى أقل الناس ميلا إلى النقد والتجريح وهو أكثرهم ميلا إلى خلع طابع مثالى على الآخرين ، وهو أقل الناس حقداً ، وهو يهب إلى خدمة الآخرين ، ولا يطالبهم بالاعتراف بجميله ، وإنما يدهشه ، حين يخيبون ظنه ، أنهم ليسوا مثله . ومن فقدان الترجيع البعيد ينشأ أن الغضبى لا يرى أن الحساب والاحتياط والحذر يجب أن تغلب مقتضيات اللحظة الحاضرة . والحق أن الفعالية ذات الترجيع القريب من شأنها ، حين تغذيها الانفعالية ، أن تفنى آثار التجارب المريرة ، وأن تغذى التفاؤل .

والغضبى انبساطى لا انطوائى . إنه يؤثر العالم الخارجى على العالم الداخلى . والحق أن جميع الفعالين لابد أن يكونوا انبساطيين . إن انطواء الإنسان على نفسه حين ينبغى له أن يفعل ، يمنع من الفعل أو يقطعه ، فثمة تعارض بين تحليل النفس وبين الجهد والعمل ، فالإنسان الفعال يعيش فى الأشياء التى يفعل فيها ، ويمضى من الإدراك إلى الاستجابة رأساً . إنه إذا انطوى على نفسه ، وانعزل عن الطبيعة كان كمن يحلم وهو فى قلب المعركة .. إن الفعال لا يستطيع ذلك . فإنه ينبغى له مادام يفعل ، أن ينتبه إلى ما يدور حوله للتلاؤم مع ضرورات الفعل ، ولكن انبساطية الغضبى تختلف عن انبساطية الدموى . فضعف الانفعالية لدى الدموى يجعل إدراكه للعالم الخارجى عقلياً صرفاً ، فى حين أن انفعالية الغضبى تجعل إدراكه للعالم الخارجى أملأ بالمضمون الحسى .

فالغضبى لانبساطيته يملك الحس العملى . إنه بارع ماهر يعرف كيف يدبر الأمور وكيف يتخلص من المآزق . ولئن كان يضيف إلى أسباب الشقاء التى تأتيه من خارج أسباباً أخرى يصنعها لنفسه بنفسه ، فليس يرجع ذلك إلى فقدان الحس العملى ، وإنما يرجع إلى أنه لا يصبر على القعود عن عمل ، بل يقتحم فى بعض الأحيان مشاريع محفوفة بالمخاطر ويسكر من نشوة السرعة ويسرف

فى استعجال النجاح .

وهؤلاء غضبيون من التاريخ : بالزاك ، برودون ، بريفو ، بومارشيه ، بيجى ، جامبتا ، جوريس ، دانتون ، دوماس الأب ، ديدرو ، ديكنز ، رابليه ، والتر سكوت ، جورج صاند ، كازانوفا ، مورا ، ميرابو ، ت ، ه هكسلى ، هوجو ، إلخ .

الجموح : هو الانفعالى الفعال ذو الترجيع البعيد ، أى هو الطبع الذى يملك القوى الثلاث كلها ، فلا عجب أن يكون الجموحون أخطر الناس شأناً فى التاريخ ، فبينهم يجد التاريخ أبطاله الكبار .

إن الجموحين يتصفون بهذه الصفة المشتركة الواضحة وهى أن لهم جميعاً شأناً اجتماعيًّا كبيراً ، لا يستثنى من ذلك حتى الفلاسفة منهم . فإن لم يكونوا رؤساء دولة وحرب (نابليون) كانوا يرسمون مثلا عليا سياسية (بوسويه ، هيجل، كونت) أو ينظمون مؤسسات دينية (سان برنار) ، أو يتصورون فهم نفسه على أنه نبوءة إنسانية (بتهوفن ، دانتى) . ذلك أن الانفعالية الفعالة تدفعهم إلى العمل وإلى الناس ، وتغذيهم بعواطف قوية ، وتجعلهم يحسون صبوات البيئة التى يعيشون فيها . ولما كانوا من جهة أخرى ذوى ترجيع بعيد ، فإن اندفاعهم إلى العمل يكتسب الصفات الثلاث التى يحملها الترجيع البعيد وهى أولا : الاهتمام بالماضى والاهتمام بالمستقبل البعيد ، ومن هذا ينشأ أن عملهم يتسلح بوسائل أكثر ويستهدف غايات أبعد وأعلى ، وثانياً : التنظيم ، ومعنى هذا أن عملهم ليس أغنى بالوسائل والغايات فحسب ، بل إن هذه الوسائل والغايات يمكن أن تتركز على مشروع واحد فذ يصبح بسبب ذلك أقوى . وثالثاً : الكيف ، ويترتب عليه أن كل ما لا يتناسب مع ذلك الفعل الفذ ، يُكبح ، ويكبت ، وينتقص؛ فإذا الشخص يستبد به هوى واحد هو روح حياته ومحركها . والفعل لا يستحيل لدى الجموحين أحلاماً وصبوات ، كما هى الحال لدى اللاافعالين ، ولا هو يتبدد فى تفكير مجرد ، كما هى الحال لدى الفعالين اللا انفعالين . إن الجموحين يريدون المثل الأعلى والواقع معاً . ولما كان الوصول إلى ذلك لا يكون إلا بإكراه الواقع على الارتفاع إلى المثل الأعلى ، وبحمل المثل الأعلى على التلاؤم مع الواقع ، فإنه

ينشأ عن ذلك أن الجموحين ، وهم مثاليون واقعيون فى آن واحد ، يحاولون أن يبدلوا العالم وفقاً للغايات التى نذروا لها أنفسهم . .

هذا ما نراه فى سيرة مشاهير الرجال من الجموحين . ولكن الجموحين الذين لا يبلغون هذا المبلغ من القوة ، ولم يؤتوا قدراً كبيراً من المواهب، الجموحين الذين يعيشون حولنا ، يشبعون طموحهم الاجتماعى فى حدود إمكانياتهم ، فيتحملون تبعات عائلية ثقيلة ، ويحاولون أن يرتفعوا إلى أعلى المناصب ، ولا يعدمون أن يمارسوا نوعاً من أنواع السلطة .

وإذا كان طموح العاطفى طموحاً حالماً ، فإن طموح الجموح طموح محقق. انظر إلى هؤلاء الصناعيين ورجال الأعمال الذين يُعملون طبعهم الجموح فى ميدان النشاط الاقتصادى ، فيحققون أكبر ربح ممكن دون أن يكفوا عن أن يعيشوا حياة متقشفة : إن نوعاً من الاستعجال ونفاد الصبر يدفع بهم من مشروع إلى مشروع ، بل إن أحدهم إذا كان فى لقاء مع أحد الناس ، كانت فكرة موعد آخر وبحث آخر وزيارة أخرى ، ماثلة دائماً فى ذهنه فى أثناء الزيارة التى تشغله . إن العاطفى يشاهد مجرى انفعالاته الداخلية ، أما الجموح فهو يجمع التأمل إلى الفعل ، محتفظاً دائماً بنوع من التنظيم يثوى وراء تعاقب اهتماماته ، وهذه الاهتمامات كثيرة لأنه يشرع دائماً فى أعمال كثيرة ، ولكنها تظل عملية لأن وقت الجموح لا يتسع لأن يجعل منها موضوع اجترار نفسى ، بل إنه ليحتقر هذا الاجترار ، ذلك لأن نفاد صبره يدفعه دائماً إلى أمام ولا بد له من أن يذلل العقبات التى تعترضه ، على الفور ، حتى لكأنه يجد هذه العقبات إساءة إلى شخصه . عند لقاء العقبات إنما يشعرنا الجموح بكل قوته .

وكل جموح يميل إلى أن يكون عسكرياً . إن الروح العسكرية جوهر روحه . ومن أجل ذلك نرى الجموح لا يحب أن يقود فحسب ، بل يرضى أيضاً بأن يقاد . إنه يحب أن يطاع كما يحب أن يطيع ، ويظل يطيع إلى أن يحتل مركز القيادة التى تطاع . وهذه الروح العسكرية هى التى تشعرنا بقسوة الجموح وتساهم فى توليد هذه النتيجة الخطيرة وهى تسيء الآخرين بإحالتهم إلى أدوات ،

فالجنود عنده عُدد وعدد ، والعمال يد عاملة ، حتى لكأن الأفراد مجموعة إحصائية لا أسماء لها .

ولكن في خارج ضرورات العمل ، أي فيما عدا تلك اللحظات التي تجعل استعجال النجاح يضيّق الشعور ويصوبه إلى هدفه بقوة خارقة ، فإن الجموح يعود فيصبح ألطف الناس عاطفة وأرقهم قلباً ، فإذا هو عند الاسترخاء كالعاطفي . إنه في خارج نشاطه الأساسي إنسان طيب القلب ، محدث بارع الحديث ، صديق وفي ، زوج رقيق . ولكن تلك اللحظات ، وهي تعقب في العادة نجاحاً يصيبه الجموح ، نادرة أو قصيرة ، لأن الطموح المحقق سرعان ما يدفع الجموح إلى الشروع في عمل جديد . إن الجموح عبد خياله الذي لا يرتوي من ظمأ ، حتى لقد ينتهي به إلى الكارثة ، إلى تحطيم نفسه .

ومهما يكن من أمر ، فإن العمل الجبار أول ما يلفت نظرك في الجموح . إنه بين سائر الطباع أعمقها انصرافاً إلى العمل وأشدها استمراراً فيه ، وأضخمها إنتاجاً . كان نابليون « يهلك » مساعديه ، وكان باستور يرهق معاونيه . والجموح من فرط تركز فكره على الغاية التي يستهدفها يذهل عن كل ما عداها ، ويحرق إليها مراحل العمل حرقاً .

وإذا كان العمل نتيجة من نتائج طبع الجموح ، فإنه سرعان ما يصبح غاية في ذاته . قال شيلر عن الألماني : إنه ينتهي إلى أن يعمل من أجل أن يعمل . إن العمل بغض النظر عن نتائجه يروي حاجة عميقة إلى الفعل وإلى مصارعة الصعوبات ويُشعر الذات بقدرتها على الخلق وبما لها من قيمة . والخطر أن تنقلب رغبة المرء هذه في أن يشعر بأنه يحيا وبأنه يظفر ، أن تنقلب هذه الرغبة صراعاً لا ضد الأشياء بل ضد البشر ، فإذا المرء يحب الحرب للحرب .

وإذا كانت الانفعالية الفعالة تجعل صاحبها يهتم بالأشخاص قبل اهتمامه بالأشياء ، فإن الترجيع البعيد لدى الجموح يحيل الاهتمام بالآخرين اهتماماً بمجموع لا بأفراد ، فالصفة الأولى التي تتصف بها اهتمامات الجموحين هي أنها ذات طابع اجتماعي .

ومن أشكالها حب الجموحين للحياة العائلية ، وقوة شعورهم القومي . وهذا

ما نلاحظه فى حياة الجموحين الذين وقفوا أنفسهم على خدمة المجموع متمثلا فى الوطن أو الدولة (نابليون ، ريشيليو ، إلخ) أو فى العقيدة الدينية (القديس توماس الأكوينى وفنلون) . ويجب أن نلاحظ أن الفلاسفة الجموحين قد ربطوا تفكيرهم الفلسفى ربطاً وثيقاً باهتمامات سياسية (سبينوزا ، فختة ، هيجل ، كونت ، بعد أفلاطون) .

وإذا كان الجموحون فى طليعة الناس الذين يصنعون التاريخ فلا عجب أن يكونوا أيضاً فى طليعة الناس الذين يقصون التاريخ . إن هناك توازياً بين مظهر الحياة ومظهر الفكر . ومن الطبيعى أن يبحث المرء عن إرواء نفس الاهتمامات بالفكر والحياة معاً . والذى يحب أن يعيش فى التاريخ لابد أن ينتقل إليه بالفكر ، ولا سيما حين تمنعه ظروف حياته من متابعة دوره التاريخى . لقد كان نابليون ، وهو فى جزيرة سانت هيلانة ، يكتب تاريخ حياته ، ويروى قصة معاركه ، ويجد فى ذكرى ذلك كله انفعالات فعالة أصبحت الحياة لا تجود بها عليه . ورب جموح ينصرف أو ينحرف عن تطوره فى اتجاه العمل الاجتماعى ، لسبب من الأسباب ، وربما لغلبة اهتماماته العقلية ، فإذا هو مؤرخ ولا شىء غير ذلك . إن الجموح إمام المهتمين بالتاريخ ، فإذا جنح إلى الترجيع القريب جنح التاريخ معه إلى القصص ، وإذا كان من فئة الجموحين المعذبين جنح التاريخ معه إلى النبوءة ، وإذا كان الترجيع البعيد يغلب عنده على الانفعالية اختفى النظر إلى الحوادث والأشخاص وراء النظر إلى المؤسسات وتطور الشعوب .. أما الشعراء من الجموحين فيقصون التاريخ ملاحم .

وليس الاهتمام بالتاريخ إلا حالة من حالات الاهتمام بالماضى . وهذا الاهتمام بالماضى يرجع إلى الانفعالية والترجيع البعيد ولكن الفرق واضح بين العاطفى والجموح فى هذا ، فالعاطفى يستعرض الماضى ليستمتع بذكراه ، أما الجموح فيستعرض الماضى ليكمله بفعله . ومن تعلق الجموح بالماضى ينشأ أنه محافظ ، خلافاً للغضبى ، التقدمى .

ولابد لاهتمام الجموح بملاحقة العظمة الاجتماعية من أن يولد فيه قلة الميل إلى اللذات العضوية : إنه ، خلافاً للغضبى ، لا يحفل بلذات المائدة ، وإذا كان

قوى الشهوة الجنسية لم تغلبه شهوته على أمره .

والجموح قوى العاطفة الدينية إلى أبعد حد . إنه إمام المتدينين المؤمنين .

وهؤلاء جموحون من التاريخ : بتهوفن ، برليوز ، تولستوى ، نتشه ، القديس أوغسطين ، راسين ، باسكال ، كارليل ، ميشليه ، دانتى ، مالبرانش ، ميشيل آنجلو ، موليير ، لويس الرابع عشر ، نابليون الأول ، هتلر ، كرومول ، سان برنار ، سبينوزا ، فخته ، هيجل ، أفلاطون ، نيوتن ، آمبير ، بول كلوديل ، ريمون بوانكاريه ، ديكارت ، كوفييه ، القديس توما الأكوينى ، إلخ ، إلخ .

الدموى : هو اللاانفعالى الفعال ذو الترجيع القريب . وأول ما يُعرف به الدموى هدوء مظهره . وهو يستمد هذا الهدوء من برودة عاطفته ، لا من قدرته على كبح الاندفاعات العنيفة ، فهو لا يعرف الاندفاعات العنيفة ، فإذا رأى الناس من حوله يضطربون وينفعلون كان جوابه ابتسامة ناعمة من طرف الفم لا تخلو من شىء من السخرية . والابتسام ألوان تختلف باختلاف الطباع : فابتسامة الدموى ساخرة بعض الشىء ، وابتسامة العاطفى مرة حزينة ، وابتسامة الغضبى ابتسامة الفرح والمرح والرضى بالحياة ، وسرعان ما تنقلب إلى ضحك يجلجل .

وصوت الدموى هادئ كجملة مظهره ، فإذا انفعل ، وضؤل ما ينفعل ، لم يظهر انفعاله فى ارتفاع الصوت بل فى اختلاف الحكم : إن استاء قال : « هذا سيئ » ، وإن سر قال : « هذا حسن » . وإذا نزل به أمر يسير أو خطير لم ينفجر متفجعاً متوجعاً بل فكر فى الوسيلة العملية للخروج من المأزق ولم تزدد ضربات قلبه من ذلك اتساعاً ولا قوة .

والدموى مهذب فى معاملة الناس عادة . وإنما نصادف الجفاة الغلاظ فى معاملة الآخرين بين العاطفيين والخاملين أكثر ما نصادفهم . ذلك أن التهذيب إنما يفسده أمران : الانفعالات العنيفة أو الإهمال الناشئ عن اللاانفعالية . والدموى مبرأ من الأمرين كليهما ، ثم إن ميله إلى المجتمع وحسه العملى لا بد أن يجعلا التهذيب واللباقة قاعدة أساسية فى حياته .

والدموى يعنى بهندامه وأناقته . وهذا جزء من سلوكه الاجتماعى . وهو أكثر الناس ميلا إلى ممارسة الرياضة .

وتحتل الرغبة الجنسية فى أدب الأدباء من الدمويين مكاناً هامًّا ، حتى ليمكن أن يقال إنه ما من طبع من الطباع ينزل الرغبة الجنسية منزلة أخطر من المنزلة التى ينزلها فيها الدمويون . ولكن الشيء البارز أن هذه الرغبة الجنسية تبدو فى أدب الدمويين عارية لاتتلفع بأثواب من العاطفة شأنها لدى الانفعاليين ، حتى لقد تكون العاطفة الحارة لديهم محل سخر وهزء . والعنصر الذى يسمو بالحب لديهم إنما هو الشعور بالجمال . إن ضعف الانفعالية يحيل الحب بين الرجل والمرأة إلى نوع من الصداقة فى أحسن تقدير .

والحس العملى أبرز صفة يتميز بها الدموى . لقد عرف فولتير وتاليران وأضرابهما كيف يدبرون أمور ثروتهم . وقد أصبح بيكون مستشار إنجلترا ، ولئن أخل بواجباته فلقد فعل ذلك فى غير قليل من الحذر تفادياً للعقاب . وما كان مكيافيلى ومازاران يحفلان بشيء غير النجاح . إن الدموى بارع ، يعرف كيف يصل إلى المراكز العليا بالدهاء وسعة الحيلة ، ولولم يملك من المواهب ما يؤهله لاحتلال تلك المراكز . وهذا الحس العملى ثمرة لمقومات طبع الدموى .

فالترجيع القريب هو الشرط الضرورى للتلاؤم مع الحاضر ، يضمن الانتباه إلى الواقع ، كما يضمن وضوح الإدراك ، ودقة الملاحظة ، والاهتمام بما يجرى ، وسرعة الاستجابة (وهذا كله تتضمنه الانبساطية) . ثم إن الانفعالية لاتتدخل لدى الدموى ، فتحيل سرعة الاستجابة هذه إلى اندفاعية طائشة ، أو تفسد وضوح الإدراك والفهم ،لا ولا يتدخل الكسل فيحول دون القيام بالأعمال اللازمة بعجز عن الإقدام ، أو بهروب أمام العقبات ، أو بسرعة يأس ، أو بتردد أو بميل إلى التأجيل أو بأى شيء آخر مما تولده اللاانفعالية .

وما ينبغى أن نظن أن الترجيع البعيد يسهل الحس العملى بكثرة ما يهيئ من وسائل وما يقدم من تجارب ، فإن الترجيع البعيد يرتفع إلى مستوى فوق الحس العملى : إن فى الحس العملى شيئاً من الإسفاف والأنانية ، ولعل الترجيع البعيد أن يعوقه إذ يربط الإنسان بغيره ويشده إلى مشاريع بعيدة المدى ويقتضيه التضحية .

وإذا تفوق الدموى فى الحس العملى فإنه يتفوق أيضاً فى صفات تمت إلى

الحس العملى بسبب ، كالمرونة اليدوية والبراعة فى الحديث وقوة الملاحظة وحضور الذهن وسرعة الفهم والموضوعية .

وهذه الروح العملية نفسها تمتد فى الحياة الاجتماعية ببراعة فى العلاقات بالناس . . . . . فالدموى يحب التردد إلى الصالونات والاختلاف إلى المجتمعات ويحب الحديث بين الناس . ليس الدموى اجتماعياً بالمعنى الذى قصدناه حين وصفنا الجموح بأنه كذلك ، أى من ناحية أنه يحب أن يسيطر على الناس وأن يقودهم ، ولا هو كالغضبى من حيث إنه شعبى يحب الجماهير وسرعان مايصبح ثورياً . وإنما هو سياسى يحب التردد إلى المجتمعات الراقية . . . والدبلوماسية هى الميدان المفضل الذى يؤثر أن ينفق فيه نشاطه (تاليران ، مازاران) . ومما يسهل نجاحه فى الدبلوماسية أن عقله العملى مبرأ من العدوى العاطفية وأنه بعيد عن الوساوس الأخلاقية التى قد تصده عن إنفاذ ما عقد النية عليه بعد حساب واضح ، فهو لايبالى العواطف الإنسانية إلا بمقدار ما يستطيع تسخيرها لمآربه . وهو لايتورع عن التقلب بتقلب الأحوال والظروف تحقيقاً لمصلحته . إن له بفضل الترجيع القريب مرونة هائلة فى التقلب والتذبذب .

وظهر الجبن فى هذه المرونة ما يفرضه الترجيع القريب من عجز عن التنظيم . فالدموى مستسلم للزمان ، ولحظات الزمان ينفى بعضها بعضاً بالتعاقب ، وهذا ما يتجلى فى فلسفات الدمويين شعوراً مستمراً بزمانية الفكر ، وميلا إلى الريبية فى جميع الميادين . . .

إن الدموى ريبى فى ميدان الدين ، وريبى فى ميدان الأخلاق (فولتير) .

وإذا نظرنا فى أدب الدمويين وجدناه يعبر عن النسبية التى يمكن وصفها بالسلبية لأنها تهدف إلى النقد . إن « كانديد » و « زاثير » و « الرسائل الفارسية» لهى نماذج لما يمكن أن يستمده الكاتب من تنوع السلوك الإنسانى من دواع إلى الريب والشك .

وتتجلى تعددية الدمويين فى ميلهم إلى الحقائق المجزأة : إنهم إن أحبوا الطبيعة ودافعوا عن قيمة العلم ضد الدين ، فإن ميلهم إلى استطلاع الطبيعة يظل من فقدان التنظيم استقرائياً مجزأً . ويمكن أن يعد بيكون أبرز ممثل لهذا الاتجاه : فهو يخضع

العقل للإدراك ، ويعتبر القبلية الفكرية ينبوع جميع الأخطاء ، وينتقص من قيمة الرياضيات ، وينفر من الميتافيزيقا ، أى يحارب روح التنظيم والمذهبة مع أنها ضرورية هى نفسها لبناء العلم . ولعل هذا هو ما يفسر تلك الظاهرة ، وهى أن الدمويين إن كان بينهم عدد كبير من العلماء فإن بينهم عدداً كبيراً ممن يؤثرون أن يحرقوا البخور للعلم على أن ينشئوا العلم (بيكون) .

والتجزؤ فى فكرهم يهيئهم لجميع الأنواع الأدبية التى يمكن أن نشبهها بالصحافة : وأول هذه الأنواع فن المراسلة (فولتير ، مدام دو سيفينيى) . إن تبادل الرسائل ضرب من الحديث ، والدموى يحب الحديث ويلمع فيه . . . والمسافة قصيرة بين فن الرسائل ، وكتابة البحث « الفلسفى » . إن جزءاً كبيراً من آثار فولتير قد أوحت به إليه رغبته فى الانتصار فى جميع الأنواع الأدبية ، ولكنه لم يكن مهيأً لها جميعاً ، وكان مهيأ بوجه خاص لتأليف كتب مثل كتاب « كانديد » الذى يتجلى فيه طبعه الدموى ، ويتميز بمزايا أدبية تجعل من بحوثه الموصوفة بأنها « فلسفية » نماذج للأدب النقدى الساخر . والمسافة ، بعد هذا ، قصيرة بين هذا النقد الفلسفى أو الأخلاقى وبين النقد الأدبى . إن الآثار الجبارة تقتضى فى العادة انفعالا يعزز وثبة الطموح والفكر ، وتقتضى تنظيماً يغنى الأثر الممتاز بعناصر كثيرة متكاملة ، والدمويون ليسوا انفعاليين ولاهم بذوى ترجيع بعيد ، وهذا لا يشجع فيهم الفكر الخالق المبدع . ثم إن الانبساطية تضعهم خارج الأشياء ، والترجيع القريب يسلمهم للزمان ، وهذا يجعلهم يؤثرون التفكير النقدى على العمل الخالق ، وإذا قلنا التفكير النقدى لم نقصد ذلك الذى يشتمل على عودة داخلية إلى الذات ، بل ذلك الذى ينصبُّ على أشياء متعاقبة تعرض للتحليل ، وهم يلمعون فى هذا النقد ويتفوقون ، وأوضح مثال على ذلك سانت بوف .

والحق أننا لا نستطيع أن نحصر أحداً من الدمويين فى اختصاص ضيق بعينه . فإن ما يتمتع به فكرهم من مرونة ، وما يميل إليه من استطلاع تغلب عليه التسلية أكثر مما يغلب عليه العمق ، يهيئهم لنشاط فى التأليف متعدد . ومن هذه الناحية نستطيع أن نقول إن الأنسكلوبيديا ، من حيث هى مقالات متفرقة يضاف بعضها إلى بعض ، لا تنظيم فلسفى ، تناسب نشاطه الفكرى .

لابد أن ينشأ عن ذلك التوزع الفكرى أو قل عن تلك الخارجية الفكرية نقص

فى العمق . هناك عمقان يمكن أن يجتذبا الفكر : الأول هو الوصول إلى الخلجات المستسرة من الحياة النفسية وهذا هو عمق النفس ، والثانى هو اكتشاف المبادئ الثاوية وراء الظواهر بالتنظيم وهذا هو عمق العقل، والدموى لا يملك لا الغنى العاطفى ولا التنظيم النظرى ، وهو من أجل ذلك يعوزه العمق . وإذا كان الدين والميتافيزيقا يستمدان قواهما من هذا العمق ، فلا بد أن يظل الدين وأن تظل الميتافيزيقا غريبين عن العقول التى لاتحركها هذه القوى .

إن الدين هو جواب عن السؤال التالى : هل هنالك مبدأ للكون . وهل من شأن هذا المبدأ أن يستحق منا العبادة والحب ؟ وهذا الجواب ، أعنى الدين ، يتضمن إذن القدرة على الارتقاء من الكثرة إلى الواحد ، أى يقتضى التنظيم ، كما تفعل الميتافيزيقا التى هى تعبير عقلى عن الدين . كما أنه يقتضى انفعالية كافية من أجل أن يصبح هذا المبدأ إلهاً يحبه القلب . وأنى للدموى الصرف أن يستهويه هذا الجواب . إن عقله يتبعثر بين الحقائق المتفرقة التى لايشعر بحاجة إلى ربط بعضها ببعض ، وإنما يطوف بينها تبعاً لمصادفات التجربة ، كما أنه ليس به أى قلق عاطفى عليه أن يهدئه : فهو لايشعر شعوراً قوياً لا بالخوف من الموت، ولا بالألم لموت الآخرين ، لأنه بارد العاطفة موضوعى لايفهم الموت إلا على أنه حادثة تقع .

ولا يمكن إذن إلا أن يدهشه الدين ، وإلا أن يشعر تجاه التعبيرات الدينية بما نشعر به نحن جميعاً تجاه تعبيرات الأديان البدائية ، أو تعبيرات الخرافات الشعبية .

والدموى بعد هذا ضعيف العاطفة القومية . إنه يتأرجح بين الفردية التى تصرفه عن المشاركة فى العواطف القومية الجماعية ، وبين النزعة الإنسانية التى تتنكر للقومية إذ تفيض عنها وتربو عليها .

وواضح أن ضعف الانفعالية يضعف الاستعداد للحب الواله . وليس معنى هذا أن الدموى زاهد فى الحب ، فالنشاط الجنسى مرتبط بشروط عضوية خاصة لا شأن لها بعوامل الطبع ، ولكن الحب لدى الدموى لايتلفع بعاطفة مشبوبة ، وإنما هو شهوة عارية . . . وأعلى ما يمكن أن يصل إليه من روحانية هو الإحساس

بالجمال والتلذذ بالحديث . لذلك نرى الدمويين يتصورون الحب على أنه علاقة بين الجنسين يتساقيان فيها اللذات ما حلا لهما ذلك وإلى أنْ يسأماه. وإذا نحن قرأنا « رسائل» تشسترفلد إلى ابنه ، وكتاب ليون بلوم « عن الزواج» وروايات أناتول فرانس وهنرى رنييه ، رأينا كيف تصبح العلاقات الغرامية متقلبة بتأثير الترجيع القريب ، باردة بتأثير ضعف الانفعالية ، لاتقيم وزناً لما فى أنفس النساء من عاطفة عميقة ، ولاتحفل بالمصالح القومية والاجتماعية التى تكفلها الأسرة ، ولا تعنى بالمعنى الدينى الذى يشتمل عليه اتحاد رجل وامرأة . إن الحب لهو بالنسبة إلى كثير من الدمويين التصاق لحمين وإفراز غدة .

وهؤلاء دمويون من التاريخ : أوستفالد ، ليون برنشفيك ، بلينى برول ، بيكون ، تاليران ، هنرى دو رينييه ، مدام دو سيفينيي ، شافستبرى ، أناتول فرانس ، فونتينل ، ڤولتير ، بول لوى كوريبه ، لسنج ، لويس الثامن عشر ، هيكل ، إلخ . . . .

اللمفاوى : هو اللاانفعالى الفعال ذو الترجيع البعيد . إذا نظرت إلى اللمفاويين رأيتهم لايتكلمون إلا قليلا ، فإذا تكلموا كان كلامهم رصيناً ، وكان صوتهم متساوياً ، وكانت عباراتهم بطيئة . ثم إنهم حين يسيرون لا يتعجلون الخطى فى العادة ، وإنما يمشون على هون . إنهم هادئون حتى أمام الموت (سقراط ، كافنديس) . وهم فى تساوى المزاج يبلغون الحد الأقصى . وهذا التساوى فى المزاج يجعل العلاقات بهم سهلة ، فمتى وافيتهم وجدتهم على ما عهدته فيهم من مزاج طيب ودماثة .

واللمفاوى أزهد الناس طرًّا فى ملذات المائدة ، وأقلهم اهتماماً بالحياة الجنسية . إنا لنجد بين اللمفاويين الذين وقفوا حياتهم على العلوم والفلسفة كثيراً من العازبين امتنعوا عن الزواج زهداً فيما كان يمكن أن يصرفهم عما أخذوا به أنفسهم من عمل عقلى .

واجتماع البرودة إلى الترجيع البعيد لدى اللمفاويين يجعلهم فى حالة ليست هى النفور من الناس ولا هى الميل إلى معاشرة الناس وإنما هى نوع من اللامبالاة . فلئن كانوا لايتمنون الخروج من المجتمع إنهم يظلون فيه هادئين لايتأثرون بشىء . وليس يفوقهم فى هذا الانغلاق إلا الخاملون .

وأبرز صفات اللمفاوى انصرافه إلى العمل انصرافاً متصلا لايكاد ينقطع

ولاتثنيه عنه عقبة من العقبات . إن اللمفاوى أقدر من غيره على الثبات أمام الظروف المعادية ، فلا الانفعالية تضخم فى خياله ما يلقى من عنت وعناء ، ولا اللاانفعالية تحمله على ترك ما عقد النية على إنفاذه . لقد قضى دارون ثلاثة وعشرين عاماً فى إنضاج مذهبه فى الاصطفاء الطبيعى .

ويتجلى أثر الترجيع البعيد فى سلوك اللمفاوى تنظيماً صارماً للحياة والفكر جميعاً ، فاللمفاوى امرؤ يخضع لعادات لايخرج عليها ، ويخضع لمبادئ لايتنكر لها . وهذا ما نراه فى حياة فيلسوف لمفاوى مثل كانت :

« إذا نحن رجعنا إلى مختلف المعلومات التى انتهت إلينا عن حياة كانت ، رأينا أن النظام كان مبدأ سلوكه ، وأنه كان يفكر تفكيراً منطقياً فى أيسر الأعمال حتى لكأنها جزء من طبيعته . كان يستيقظ من نومه قبل الساعة الخامسة بخمس دقائق ، ويجلس إلى مائدته فى الخامسة تماماً ، ليحتسى ، وحده ، قدحاً أو قدحين من الشاى . . . ويعيد النظر فيما كتبه بالأمس ، ثم يمضى إلى إلقاء محاضراته . . . حتى إذا عاد إلى بيته جلس إلى مكتبه يعمل حتى الواحدة إلا خمس عشرة دقيقة ، ثم نهض عن مكتبه فتناول قدحاً من خمر هنغاريا أو الرين أو بيشوفا ، وارتدى ملابسه وجلس إلى المائدة فى الساعة الواحدة تماماً . وبعد الظهر ، كان يقوم بنزهاته المشهورة . . . ولم يره أحد خلال أربعين عاماً يتجاوز فى نزهته الحدود التى كان يقف عندها إلا مرتين ، مرة لاستعجال شراء كتاب لروسو ، ومرة لاستعجال معرفة بعض أنباء الثورة الفرنسية . وكان يقوم بنزهاته هذه وحيداً ، لأنه كان يتنفس وفقاً لقواعد رسمها لتنفسه ، كما رسم لربط جواربه قواعد معينة . فإذا عاد من نزهته إلى البيت ، أخذ يقرأ الصحف ، ثم استقر فى حجرة مكتبه عند الساعة السادسة تماماً ليستأنف عمله . . . وكانت درجة الحرارة فى مكتبه ١٥ درجة . . . وكان يجلس ، فى الصيف وفى الشتاء ، بالقرب من المدفأة ، بحيث يرى جميع أبراج القصور القديمة ، وكان لايستطيع أن يتابع تأملاته حين كانت الأشجار تحجب عنه هذا المنظر من ازدياد نموها . حتى إذا دقت الساعة العاشرة إلا ربعاً ، انقطع عن التفكير ، ثم نهض فى العاشرة تماماً إلى حجرة نومه التى كانت بلا تدفئة ، وكانت نوافذها تظل مغلقة طوال السنة ، فخلع ملابسه وفقاً لمنهج واندس فى فراشه وغطى جسمه ببراعة خاصة » .

هكذا كانت حياة كانْت . ولكن سيطرة العادات على حياة كانت لم تكن إلا الصفحة التي سطر عليها كانت آثاراً عميقة جديدة . ويكفي أن تتصور الذكاء لدى لمفاوى من هذا النوع منخفضاً ، حتى ترى واحداً من أولئك الناس الذين يشبهون أن يكونوا دمى تقوم بحركة واحدة لا تتغير . . .

وإذا كان لكل طبع من الطباع فضائله ، فإن فضائل اللمفاوى صورية : وأولى هذه الفضائل الصدق . إن الصدق ثمرة من ثمرات طبع اللمفاوى ، فلا الانفعالية تدفعه إلى مخالفة الحقيقة رغبة فى التزويق ، ولا الترجيع القريب يحمله على مخالفة الحقيقة انسياقاً مع اللحظة الحاضرة ؛ ولا الكسل يحول بينه وبين التغلب على العقبات التى تمنع من قول الحق . ولا عجب بعد هذا أن نرى كانت يعد الصدق واجباً يبلغ من الصرامة أن على الإنسان أن يلتزمه ولو اعتقد أنه يعرض به صديقاً من أصدقائه لخطر الموت .

ومن كان صادقاً فلابد أن يكون كذلك أميناً .

وهذه الصورية التى تتصف بها فضائل اللمفاوى هى كذلك الطابع الذى يرين على فكره. نلاحظ ذلك فى اهتماماته : وأول هذه الاهتمامات ميله إلى الرياضيات التى هى نموذج المعرفة الصورية . ولا بد من الاعتراف بأن الاستعداد للرياضيات موهبة فطرية مستقلة عن مقومات الطبع الفطرية الأخرى ، وهذا ما يدل عليه ظهورها مبكرةً فى الطفولة . ولكن لابد من الاعتراف أيضاً بأن هذا الاستعداد يمكن لمقومات الطبع أن تشجعه أو أن تعرقله لدى من يملكه فطرةً : ولذلك نرى عدد اللمفاويين بين كبار الرياضيين كبيراً جداً . وإذا كانت البرودة تسهل حدس العلاقات العقلية ، فهى تسهل كذلك دقة الملاحظة الموضوعية : ولكن بينما يميل الدمويون بالعلم إلى التجريب (بيكون) يميل به اللمفاويون إلى التنظيم النظرى الرياضى (ليبنتس) . وإذا كانت البرودة تشجع عقلية التفكير ودقة الملاحظة فلابد أن تساعد على الإيجاز والموضوعية فى الكلام ، وهذا ما يلاحظ فى اللمفاويين .

إن اللمفاوى يعيش للعقل : صحيح أن قوة الذكاء تلاحظ فى جميع الطباع على السواء ، فالذكاء قابلية قائمة بذاتها تصيب منها جميع الطباع حظوظاً وفقاً لقوانين مندل فى الوراثة . ولكن هذه القابلية تتأثر بعناصر الطبع فإذا الذى يظهر

منها ، موضوعياً ، يختلف باختلاف الطبع ، شأناً ونوعاً . وأيسر ما نقوله بهذا الصدد : أن من الناس من يعيش لتحقيق ميوله بواسطة العقل، وأن من الناس من تضعف ميوله إلا العقلية منها ، فإذا هو يعيش من أجل العقل، وهذه الحالة الأخيرة تصدق على اللمفاويين بوجه خاص . فإذا وهب لأحد هؤلاء اللمفاويين حظ كبير من الذكاء رأيته ينصرف إلى أعماله العقلية انصرافاً تاماً .

وازدياد الاهتمامات العقلية لدى اللمفاوى نتيجة لنقصان الاهتمامات الحسية والعاطفية . . . فما كان للمفاوى أن ينصرف إلى العمل العقلى هذا الانصراف كله لو كانت مغريات الحس والقلب تشده وتجرفه . فالقصد فى ملذات الحواس وملذات الجنس شرط لابد منه لهذا الانصراف إلى العمل العقلى ، إذ يصبح العقل غاية ذاته ، لا أداة لتحقيق الملذات والثراء والسلطة .

وللمفاويين بعد هذا فضائل اجتماعية يعرفون بها ، وهى التنزه عن المنفعة ، والصدق والإخلاص ، والعمل الصامت ، والسماحة والبر ، والتعلق بأداء الواجب. ولكن لا بد من ظروف فذة حتى يتبوءوا مراكز سياسية عليا . ذلك أن الحرارة تعوزهم ، فإذا الناس يقدرونهم أكثر مما يحبونهم .

ولضعف الانفعالية لدى اللمفاويين وجوه سلبية . منها أن اجتماع ضعف الانفعالية إلى قوة الترجيع البعيد يجعل استجابة اللمفاوى بطيئة فى ظروف قد تقتضى سرعة الرد . ومنها أن اللمفاوى إن كان أذكى من غيره فى ميدان الموضوعية فهو دون غيره ذكاء فى ميدان الانفعال . إنه لايفهم شئون العاطفة ويظل بذلك غريباً عن الشعر . . ومنها أخيراً أنه لايفهم من الدين إلا جانبه الاجتماعى ، ويظل بعيداً عن النفاذ إلى روح الدين من حيث هو علاقة حميمة بين الله والذات .

وهؤلاء لمفاويون من التاريخ : إديسون ، بايل ، بانثام ، برجسون، بوفون ، تورجو ، تين ، جوفر ، جيبون ، دارون ، دالامبيز ، رينان ، فرانكلين ، كافنديس ، كوس ، كوندياك ، كوندورسيه ، لوك ، ليبنتس ، جيمس مل ، جون ستوارت مل ، مونتينى ، واشنطون .

الهلامى : هو اللاانفعالى اللافعال ذو الترجيع القريب . وأولى صفاته الكسل :

ليس العصبيون أكثر فعالية من الهلاميين ، ولكن انفعاليتهم التي تهم أن تلتهب في كل لحظة هي ينبوع لأعمال يقوم بها العصبي من حين إلى حين . فإذا انطفأت الانفعالية خلد الشخص إلى الراحة ، لذلك نرى الهلاميين كسالى ، يهملون الأعمال المفروضة ويرجئون ما ينبغي لهم أن يقوموا به ، حتى إنهم يبلغون من ذلك حد الإهمال الذي يقعد عن الشروع في أي عمل ، وعن ملاحقة أنفع غايات الحياة . وحتى حين يؤتى الهلاميون ذكاء فذاً يظلون من كسلهم دون المراكز التي كان يمكن أن يهيئها لهم ذكاؤهم ، دونها كثيراً .

ويمكن أن ننتقل بسهولة من هذه الصفة الأولى إلى الصفة الثانية أعني غلبة الاهتمامات العضوية والأنانية . إن الهلامي يظل بصره عالقاً بالأرض وتظل حياته في مستوى الجسم وحاجاته القريبة . لذلك نراه في الذروة من حيث فوضى الحياة الجنسية ومن حيث الأنانية . ولعل بين البغايا عدداً كبيراً من الهلاميات . ومما يفاقم هذا كله لدى الهلامي أنه ضعيف الحس العملي . وتتعاون اللاانفعالية مع ضعف الحس العملي لديه ، فيولدان الميل إلى الإنفاق والتبذير ، فإذا هو متلاف مضياع مدين . والهلامي بعد هذا لا يعرف الاندفاع ، وهو لذلك موضوعي ، ومتسامح . ومن شأن برودته أنها تعصمه من التأثر بالإيحاءات الخارجية ، فإقناعه أصعب من إقناع العصبي . والهلامي قليل التقيد بالمواعيد ، ضعيف العاطفة الدينية ، ضعيف الشعور الوطني ، قليل العطف على الناس ، لا يخدم أحداً ، فهو حبيس ذاته العضوية ، عبد لجسمه .

ذلك مجمل صورة الهلامي . ولكن الهلامي يحتل منزلة ممتازة بين ذوي الترجيع على سائر النماذج في موهبة الموسيقى والتمثيل (هكذا تقول نتائج الاستقصاء الإحصائي) ؛ والموهبة الموسيقية المقصودة هنا هي موهبة العزف في الدرجة الأولى . وتفوقهم فيها يرجع إلى أن ضعف القوى الثلاث لدى الطبع الهلامي يجعل له مرونة خاصة ، ويجعله مطواعاً لسلسلة من الإيحاءات سواء كانت هذه الإيحاءات عملية كالإشارات التي تدل على النغمات الواجب عزفها ، أم كانت فنية عملية ، كالنص الذي يجب على الممثل الهزلي أن يمثله . فلعل فقدان الإبداع هنا هو المزية ، لأن الفرد يصبح بفضله مرناً ، ليناً ، حتى لكأنه قيثارة مهيأة للاهتزاز متى مسها أي مؤثر : إن العازف والممثل كالمرايا .

ولن تجد فى التاريخ أمثلة على الهلامى ، ولا على النموذج الأخير ، الخامل ، ذلك أن أفراد هذين النموذجين أقل النماذج إقبالا على العمل ، فليس لهم شأن ولايمكن أن يذكر عنهم التاريخ شيئاً إلا لأسباب لا شأن لهم بها ولافضل لهم فيها ، كأن يكون أحدهم وريث ملك كالهلامى لويس الخامس عشر والخامل لويس السادس عشر .

الخامل : هو اللا انفعالى اللافعال ذو الترجيع البعيد . ويمكن أن يعد مزيجاً من عاطفى وهلامى ، الهلامى فى هذا المزيج يبث البرودة فى العاطفى ، والعاطفى ينظم الهلامى . وعلى هذا نرى الخامل كثيب المزاج ، ولكن كآبته فارغة من العاطفة ، وهو مغلق لاتنفتح نفسه ألبتة، ولايكاد يعرف الضحك إليه سبيلا، ولايكاد يتكلم إلاجواباً عن سؤال ، وإذا سئل أجاب بكلمة أو نصف كلمة ، ولكن ليس وراء صمته إلافراغ وبرود . ومما يرتبط بذلك ثبات الخامل على رأى رآه ، وانغلاق نفسه وعناده ، وتشبثه بعاداته ، ومحافظته ، وصعوبة إقناعه أو مصالحته ، وانزواؤه ، وبخله ، وعدم تجاوبه مع عواطف الآخرين ، وقلة شغفه ، وانصرافه عن خدمة أحد من الناس ، وقسوته فى تربية الأطفال .

وضعف الانفعالية لدى الخامل يطفف مردود ذكائه .

إن العاطفى كالخامل سواء بسواء ، ينوء تحت عبء اللافعالية ولكن الانفعالية تبث فى العاطفى طموحاً لايهدأ أواره ، وتجعله يحتج احتجاجاً مستمراً على الثقل الذى يشده إلى الراحة، ولابد لهذا الطموح المتشوف أن ينتقل منه شىء إلى أفعاله . أو إلى أفكاره فى أقل تقدير ، فالعاطفى يعرف أنه غير فعال ، وهو يشكو من «عجزه» وشكوى المرء من عجزه بداية التحرر من هذا العجز ،أوبداية التخفيف من وطأة عبوديته على الأقل . أما الخامل فهولايعانى شيئاً من هذا الصراع الداخلى: لايشكو من عجزه ، ولا يثور على نفسه ، ولا يتمرد على راحته . . . لا بد للمرء من الحساسية حتى تسوءه اللاحساسية .

وإذا خلت النفس من وقود الانفعالية، وكانت لا تملك الفعالية حرمت من حب الاستطلاع . وهذا يقعد الذكاء عن النشاط والإنتاج ، فيبدو دون مستواه .

على أن للترجيع البعيد لدى الخامل نتائج أخلاقية تميزه عن الهلامى . فهو أقل من الهلامى إسرافاً فى الملذات . إن فيه شيئاً من صفات اللمفاوى كالصدق

والأمانة والترتيب ودقة المواعيد وما إلى ذلك . ومن أوجه الشبه بين اللمفاوى والحامل أيضاً أن هذين النموذجين يمثلان الحد الأقصى فى تساوى المزاج .

* * *

ذلك هو التصنيف الذى وضع قواعده هيمانس وأقام بناءه لوسن وصحبه . وينبغى أن نذكر أن الطبع فى تعريف لوسن هو « مجموعة من الاستعدادات الفطرية التى تؤلف الهيكل النفسى للإنسان» ، وهو إذن موروث ، وثابت لايتغير . وفى مقابل الطبع هنالك الشخصية وهى تتضمن الطبع أولا ، وتتضمن كذلك جميع العناصر التى اكتسبها الفرد خلال حياته ، فخصصت طبعه على نحو كان يمكن أن يكون مختلفاً . والطبع والشخصية هما طرفا علاقة تشبه علاقة صورة بمادة . وفى قلب هذه العلاقة التى تجمع الطبع إلى الشخصية هناك مبدأ فعال يقول عنه لوسن إنه حر ، إشارة إلى أنه كان يستطيع وما يزال يستطيع أن يخصص الطبع فيخرج منه شخصية أخرى ، فهذا المبدأ الفعال هو « الذات » ، وقولنا عن الذات إنها حرة لايعنى أنها قادرة على كل شىء ، فإن الذات مسلحة بالطبع محدودة به على نحو فطرى ثابت . ويرى لوسن أن لعلم الطباع أربعة مستويات يجب أن يمر بها حتى يصل إلى معرفة فرد من الأفراد معرفة عميقة غنية .

أول هذه المستويات هو علم الطباع العام . وموضوعه معرفة المقومات الأساسية والتكميلية التى تتألف الطباع من تزاوجها .

وثانى هذه المستويات هو علم الطباع الخاص ، وموضوعه دراسة النماذج الأساسية التى تنشأ عن تزاوج المقومات الأساسية التى يتم الكشف عنها .

وثالث هذه المستويات هو علم فئات الطبع ، وموضوعه تقسيم كل نموذج من نماذج الطبع الأساسية إلى فئات تبعاً لدرجة كل مقومة من المقومات الأساسية وتبعاً لانضياف مقومات تكميلية إلى تلك المقومات الأساسية .

ورابع هذه المستويات هو علم طبع الفرد . وهو الذى يقترب من معرفة الفرد أكبر اقتراب ممكن ، ويتيح لنا أن نرسم لطبعه صورة غنية على أساس معلومات عن حياته تضاف إلى مبادئ المستويات الثلاثة السابقة .

وبعد ، فإننا لم نشأ من عرض هذه الدراسة الذى بدأها هيمانس ، وأكملها وأغناها لوسن وصحبه ، أن ننتهى إلى نقد المنهج الذى اتبعته ، ولا إلى نقد النتائج

التى انتهت إليها ، أى بتعبير آخر : لانريد أن نناقش القيمة العلمية لهذا التصنيف . وقد سبق أن بينا فى دراسة سابقة[1] كيف أنه يصعب التسليم بما ذهب إليه لوسن من أن الطبع الذى هو عنده حصيلة الوراثة لايتطور ولا يتبدل ، وقلنا فى هذا الصدد إنه ما من شيء فى الشخصية الإنسانية ثابت باق لايصيبه تغير ، وإنه إذا كانت المورثات التى تنتقل إلينا بالوراثة لا تخضع لتأثير الأشياء المكتسبة فليس يستطيع أحد أن يؤكد أن تنشر ممكناتها الكامنة فى أثناء الحياة يتمتع بمثل ذلك الثبات ، وإننا غير قادرين على أن ننفذ فى الطبع إلى ذلك الأساس الذى يقال إنه وراثى ولادى ، فنحن لا نملك المعايير المضمونة التى نستطيع بها أن نفرق بين ما هو فى الفرد موروث وما هو مكتسب ولو لدى الطفل الصغير ، فالأشياء الولادية نفسها متشبعة كل التشبع بشرائط الحياة التى أحاطت بالجنين وهو ما يزال فى رحم أمه ، والموروث يتحد بالمكتسب اتحاداً وثيقاً منذ الولادة . قلنا هذا وقلنا أيضاً إن لوسين قد ذكر أسماء عدد كبير من مشاهير الرجال ، واعتقد أنه واجد فى حياتهم وفى آثارهم ما يبرهن به على صدق نظريته ، ولكنه وهو الذى يدرس الطبع الوراثى لم يعرض علينا هياكل — هى مقومات الطبع الوراثى — بل عرض علينا أجساماً كاملة التكوين بلحمها ودمها وثيابها ، فكيف نستطيع أن نفرق فى « طباع » هذه الشخصيات بين ما يرجع إلى التكوين العضوى الوراثى وبين ما يرجع إلى البيئة والتاريخ الشخصى وأحداث الحياة وما إلى ذلك ، وأضفنا أننا لو أردنا أن نعرى الإنسان حتى نصل إلى الهيكل الوراثى منه ، حتى نكتشف ماهو فيه قاعدة ثابتة لاتتغير ولاتتبدل ، فلعله لايبقى من هذا الإنسان شيء .

وقد بينا أيضاً فيما يتعلق بالمنهج الذى اتبعه هيمانس وأخذ به لوسن أن اعتبار الانفعالية والفعالية والترجيع هى المقومات الأساسية أو الأبعاد الأساسية للطبع ، اختيار تحكمى لايقوم على أساس من دراسة عاملية سبقته ، وكذلك شأن سائر المقومات الثانوية التى عدد لوسن بعضها تاركاً قائمتها مفتوحة ثم جاء جاستون برجيه فعدد منها بعضاً آخر تاركاً القائمة مفتوحة كذلك .

فليس يهمنا الآن أن ننقد تصنيف لوسن من الناحية العلمية ، فهذا التصنيف

---

(١) « علم الطباع ، المدرسة الفرنسية المعاصرة » ، دار المعارف ١٩٦١ .

قد لايكون قائماً على أساس من الدراسة العلمية السليمة، وقد يكون مشتملا على ثغرات كثيرة ، ولعل تصنيفاً آخر أن يحل محله فى مستقبل قريب أو بعيد ، أولعله يصبير هو نفسه إلى تصنيف مقبول إذا سدت الثغرات التى فيه ، وقد تتكامل الدراسات السيكولوجية كلها فى يوم من الأيام فتنتهى إلى وضع منظومة من الرموز العلمية تستطيع أن تمتص جميع معطيات الواقع الذى يتناوله العلم بالدرس ، فلا تدع شيئاً من هذه المعطيات خارجها . ولعل التصنيف الذى جاء به شلدن أن يكون منذ الآن أصدق فى النظرة العلمية من تصنيف لوسن ، لأنه قام على أساس منهج التحليل العاملى ، وهو المنهج الذى يوصف بالعلمية أكثر من سائر المناهج الأخرى . ولكننا آثرنا أن نسوق تصنيف لوسن مثالا نستبين من خلاله ما قررناه من الفرق بين الحدس الأدبى والدراسة العلمية، لأن لوسن يزعم أنه قد أعمل فى فهم الطباع التى رسمها حدساً وصفه بأنه هو الحدس الأدبى ، وقال عنه إنه نفذ به إلى وحدة الطبع الذى تنبع منه مظاهر السلوك . إن تصنيف لوسن يختلف حتماً عن سائر التصانيف الأخرى فى أن تلك التصانيف الأخرى لاتزيد على أن تجمع صفات معينة فى حزم هى النماذج ، وتكتفى بأن تنظر إلى هذه الحزم من خارج ، ولا تحاول أن تربط بين الصفات بحدس يرجعها إلى ينبوع الشخصية ، على نحو ما يقول لوسن إنه فعل . إن شلدن مثلا يستخرج المقومات الطبعية بمناهجه الإحصائية الخاصة[١] ، ثم لم يزد على أن يدرج تحت كل

---

(١) جمع شلدن ومعاونوه قائمة تحتوى على ٦٥٠ صفة من صفات الطبع، ثم ناقشوا هذه الصفات وقارنوا بينها ، وأكملوها ، وصنفوها ، وكثفوها، وردوها أخيراً إلى (٥٠) صفة . وهذه الصفات الخمسون أضافوها إلى سلم تقويمى تتراوح المقادير عليه بين ١ و٧. ثم عمدوا إلى دراسة هذه الصفات تجريبياً لدى أشخاص أسوياء، كما أخضع شلدن ثلاثة وثلاثين طالباً لسلسة من المقابلات التحليلية وللملاحظة يومية استغرقت سنة جامعية بكاملها، وذلك للحصول على تقويمات عددية للصفات الخمسين التى استقروا عليها . حتى إذا جمعوا هذه التقديرات حسبوا التلازمات المتبادلة بين هذه الصفات، فتبين أن بعض الصفات متلازمة تلازماً إيجابياً (أى أن وجود بعضها لدى فرد يستلزم وجود البعض الآخر) ، وأن بعضها الآخر متلازم تلازماً سلبياً (أى أن وجود بعضها يستلزم عدم وجود البعض الآخر) . وانتهى شلدن إلى تمييز ثلاث مقومات طبعية تتدرج تحت كل منها صفات طبعية متلازمة ، وعددها فيما يتعلق بكل مقومة من المقومات عشرون صفة انتهى إليها شلدن بعد تشذيب . ولما كان شلدن يعتقد بأن هذه المقومات ذات أساس عضوى فقد أطلق عليها =الأسماء التالية : المقومة الحشوية ، المقومة البدنية ، المقومة الدماغية . وذلك على أساس المقومات الجسمية التى سبق استخراجها والتى اتضح تلازمها مع هذه المقومات الطبعية .

مقومة من المقومات الصفات التى تشتمل عليها ، كما نرى فى الجدول التالى[1] :

المقومة الحشوية	المقومة البدنية	المقومة الدماغية
١ — استرخاء فى الوضع والحركة	١ — جزم فى الوضع والحركة	١ — تحفظ فى الوضع والحركة ، انكماش
٢ — ميل إلى الرخاء الجسمى	٢ — حب المخاطرة	٢ — استجابات فيزيولوجية مفرطة فى العنف
٣ — استجابات بطيئة	٣ — النشاط والحيوية	٣ — استجابات مفرطة فى السرعة
٤ — محبة الطعام	٤ — حاجة إلى الرياضة وتلذذ بها	٤ — ميل إلى الوحدة
٥ — محبة الاجتماع على المائدة	٥ — ميل إلى السيطرة وشهوة الحكم	٥ — توتر نفسى مفرط ، فرط انتباه ، غم .
٦ — حسن الهضم والتلذذ به	٦ — محبة الخطر والصدقة	٦ — السر العاطفى ، مراقبة الانفعالات .
٧ — محبة الاحتفالات الأنيقة	٧ — معاملة صريحة وجريئة	٧ — حركة العينين والوجه فى قلق
٨ — محبة الاجتماع بالناس	٨ — شجاعة فى المعارك	٨ — كره الاجتماع بالناس
٩ — لطف طبيعى مع جميع الناس بلاتمييز .	٩ — هجوم فى التنافس	٩ — التحفظ فى لقاء الآخرين
١٠ — شره إلى محبة الناس وثنائهم عليه .	١٠ — قسوة نفسية	١٠ — صعوبة تكوين العادة
١١ — اتجاه نحو الغير	١١ — محبة الفضاء والمكان الرحب	١١ — كره الفضاء
١٢ — تساو فى التيار الانفعالى	١٢ — فقدان الشفقة	١٢ — مواقف لايتنبأ بها
١٣ — تسامح	١٣ — صوت قوى منطلق	١٣ — صوت منكمش . خوف من إحداث الضجة
١٤ — رضى هادئ عن النفس	١٤ — استخفاف إسبارطى بالألم	١٤ — إحساس شديد الألم
١٥ — نوم عميق	١٥ — ضجيج وصخب	١٥ — نوم خفيف . تعب مزمن
١٦ — رخاوة فى الطبع	١٦ — فرط نضج المظهر	١٦ — تأخر نضج المظهر
١٧ — التعبير الحر السهل عن العاطفة	١٧ — انبساطية من نوع خاص	١٧ — انطوائية
١٨ — استرخاء وميل إلى الناس تحت تأثير الكحول	١٨ — اكتفاء بالنفس وروح هجومية تحت تأثير الكحول	١٨ — انزعاج من الكحول ومن سائر العقاقير المثبطة
١٩ — الحاجة إلى الآخرين فى حالة الارتباك	١٩ — حاجة إلى العمل فى حالة الارتباك	١٩ — حاجة إلى العزلة فى حالة الارتباك
٢٠ — الاتجاه نحو الطفولة وعلاقات الأسرة	٢٠ — اتجاه نحو أهداف الشباب وأعماله	٢٠ — اتجاه نحو أهداف آخر مراحل الحياة

(١) شلدون ، « أنواع المزاج » ، و ٣١ .

ذلك ما فعله شلدن ، أما لوسن فإنه لايكتفى بسرد الصفات المترابطة ، بل يبين انحدارها من المقومات الأساسية بمنهج أسماه الحدس الأدبى .

فهذا الحدس الذى تحدث عنه لوسن هو ما نريد الآن أن نتساءل عن موقعه حقاً من الحدس الأدبى : هل نحن حقاً إزاء رؤية حدسية أو أننا إزاء كيمياء طباعية ؟

إن المرء ليظل يحس ، وهو يقرأ الوصف النفسى للنماذج عند لوسن ، هذا الوصف النفسى الذى يستخرج الملامح والخصائص من اجتماع المقومات الأساسية بعضها إلى بعض ومن تكملها بالمقومات الثانوية ، إنه إزاء عناصر قائمة بذاتها أولا ، عناصر لها وجودها المستقل ، كالأجسام الطبيعية سواء بسواء ، ثم هى تجتمع بعضها إلى بعض أو يتركب بعضها مع بعض ، فتخرج منها الخصائص ، تماماً كما يتحد الأوكسجين والهيدروجين بنسبة معينة فيخرج من اتحادهما الماء . . . . هذا ما يحسه المرء وهو يقرأ الوصف النفسى لنماذج المدرسة الفرنسية فى علم الطباع ، بدلا من أن يحس أن وجود هذه المقومات هو وجود تصورى استخرج نظرياً من دراسة خصائص الطبع .

إن هذه الكيميائية الطباعية لتتجلى فى كل موضع من المواضع التى يعلل فيها لوسن خروج صفة نفسية من اجتماع مقومتين أو أكثر من مقومات الطبع الأساسية والثانوية . ولعل هذه الكيميائية الطباعية أن يفضحها التناقض بين تشخيص لوسن لطبع فولتير وتشخيص جاستون برجيه لطبع هذا الكاتب . لقد قرر لوسن أن فولتير دموى ، أى لاانفعالى فعال ذو ترجيع قريب ، وراح يستخرج جميع صفات هذا الكاتب من اجتماع هذه المقومات الثلاث فى طبعه ، حتى لكأن فولتير هو النموذج الدموى فى أنقى أشكاله : هادئ المظهر ، قليل الاندفاع ، انبساطى ، يملك الحس العملى ، يعرف كيف يتصرف فى الأمور ، ينجح فى الحياة ، يحصل الثراء ، بارع فى الحديث ، مرن ، عاجز عن التنظيم ، نسبى فى النظر إلى الأمور ، ريبى فى ميدان الأخلاق ، ريبى فى ميدان الدين ، ميال إلى الحقائق المجزأة ، متعدد الجوانب فى الإنتاج الأدبى ، يمتاز خاصة فيما يسمى بالمقالة « الفلسفية » ، حاذق فى النقد ، موسوعى المعرفة ، قليل العمق ، ضعيف

العاطفة القومية ، لايعرف الحب الواله ، إلخ إلخ . وهذه كلها هى الصفات التى يرينا لوسن كيف تخرج من تآلف المقومات الأساسية فى طبع الدموى ، مستعملا فى ذلك ما أسماه الحدس الأدبى ، ويرينا كيف أنها صفات فولتير بعينها مستمدة من حياته ومن آثاره .

فما عسى أن نقول فى هذا الحدس إذا نحن رأينا جاستون برجيه ، وهو أحد أقطاب هذه المدرسة ، يقول إن فولتير يجب ألا ينمى إلى الطبع الدموى ، بل إلى الطبع الغضبى ، وذلك لأنه انفعالى ، وإن لوسن إذ جرده من الانفعالية قد اشتبه عليه الأمر ، فحسب ما ينتج عن فقدان « المودة » عند فولتير فقداناً للانفعالية ، وليس الأمر كذلك . ففولتير انفعالى ، لأنه كان يهتز كثيراً لأيسر الأمور ، ولكنه انفعالى بغير مودة . والانفعالية يمكن أن يضاف إليها هذا العامل التكميلى عامل المودة ، فتنتج عنها صفات بعينها ويمكن أن تكون محرومة من هذا العامل التكميلى فتنتج عنها صفات أخرى مختلفة عن الأولى كل الاختلاف ، فإن هناك انفعاليين لايشاركون الآخرين غواطفهم ، ولاتخفق قلوبهم بعاطفة الرحمة ، ولاتعنيهم غير ذواتهم ، فى حين أن هناك انفعاليين قادرين على التعاطف والتراحم تهتز قلوبهم مع قلوب الآخرين بالتواصل العاطفى والمحبة باستمرار . فإذا صدق ما يقوله برجيه ، فأين كان حدس لوسن إذن من هذه الحقيقة حين مضى يستخرج من نقص الانفعالية عند النموذج الدموى ما استخرجه من صفات هى عند جاستون برجيه ثمرة الحرمان من عامل المودة لامن عامل الانفعالية ؟ إننا إذا عرّفنا الحدس بأنه ، كما يصفه لوسن نفسه ، معانقة الحادس حركات نفس أخرى ، وصيرورته إليها نوعاً من الصيرورة ، فإننا لانستطيع إلا أن نسلم بأن عمل لوسن لم يكن إذن حدساً ، وإنما كان كيميائية تريد أن تكتسى طابع الحدس . ولقد أخطأ « الحدس» ها هنا مرتين ، مرة حين استخرج صفات النموذج من مقوماته الأساسية — وتلك هى إحدى القاعدتين اللتين يرتكز عليها التصنيف كله — ومرة حين حدس طبع فولتير من خلال حياته وآثاره بإدراك أراد له أن يكون إدراك معايشة . وبمثل هذا الإخفاق المزدوج فى الرؤية الحدسية إنما نحس حين نرى لوسن يصف اللمفاويين بأنهم يظلون بعيدين عن الشعر وأنهم يرون من الدين جانبه الاجتماعى ويظلون

غريبين عن جوهره الذى هو علاقة شخصية بين الله والذات، أى حركات داخلية، الحب محركها، واللطف الإلهى ثمنها، وخلاص الروح ثمرتها، (لوسن ص٥١٣)، وأن اهتمامهم بالأفراد قليل، وأن إدراكهم ينصرف إلى القوانين العامة . . . ثم هو يحشر فى عدادهم برجسون الذى توصف فلسفته بأنها أقرب إلى الشعر ، والذى تحدث عن الدين الحركى والأخلاق المنفتحة والبطولة والصوفية ، والذى كانت كل رسالته الفلسفية أن يدعو إلى معرفة الواقع بالنظرة الفنية ؟

الحق أن تحليلات لوسن لاتدل على أنه كان ينفذ بحدسه إلى ينبوع الشخصية أو إلى ينابيع الشخصية ، فيحس انحدار مظاهرها من هذه الينابيع . إن هذه التحليلات لاتزيد على أن تكون نوعاً من الكيمياء تشتمل على مزج مقادير مختلفة من مواد مختلفة من أجل إخراج مركبات جديدة . إن لوسن لايحدس بل يتصور تصوراً عقلياً ، بل إنه فى هذا التصور العقلى ليلعب فى كثير من الأحيان على أكثر من حبل ، فيستخرج من المقومات الطبعية بعض الصفات تارة ، ثم يستخرج من هذه المقومات نفسها صفات أخرى تناقض الأولى تارة أخرى ، وذلك من أجل أن يسوّغ النتائج الإحصائية التى أمامه بأى ثمن، وعلى أية طريقة . من ذلك مثلا أنه يعد الترجيع القريب فى أثناء حديثه عن الدموى شرطاً ضرورياً من شروط الحس العملى الذى يتفوق فيه الدموى على سائر الطباع ثم يعده فى أثناء الحديث عن الهلامى عدواً من أعداء الحس العملى الذى يتخلف فيه الهلامى. فكأن غايته هى تسويغ أرقام الاستقصاء كيفما اتفق . فهل كان له أن يتناقض هذا التناقض لو كان يحدس حقاً بدلا من أن يعتمد على تحليل منطقى يجريه على ما يحب له هواه . ومن قبيل ذلك أيضاً أنه يرجع صفة من الصفات تارة إلى هذه المقومة وتارة إلى تلك ، وأنه يرجع صفة من الصفات تارة إلى مقومة تكميلية وتارة إلى مقومة أساسية أو إلى اجتماع مقومتين أو أكثر من المقومات الأساسية . فسعة الفكر مثلا ترجع إلى سعة ساحة الشعور ، وهو مع ذلك يستعمل نتائج الاستقصاء المتعلقة بها فى وصف نماذج الطبع الأساسية . وهناك صفات يذكر أنها مستقلة عن مقومات الطبع الأساسية ، ثم هو يستخرجها مع ذلك من مقومات الطبع ، مثال ذلك ما يقوله عن الموهبة الموسيقية والتمثيلية لدى الهلاميين . فلقد سبق أن

قال إن المواهب مستقلة عن الطبع (وكذلك الذكاء) ، وإنها راجعة إلى شروط عضوية خاصة بها ،حتى إذا اضطر إلى تفسير نتائج الاستقصاء الإحصائى التى تسند إلى الهلاميين موهبة موسيقية وتمثيلية أخذ يستخرج هذه الموهبة من الصيغة الطباعية استخراجاً كيميائياً ، بدلا من أن يتهم نتائج الاستقصاء أو أن يعزو هذه النتيجة بالذات إلى الصدفة الإحصائية . والحق أن التبريرات العقلية لنتيجة من نتائج الإحصاء يمكن أن يلتمسها المبرر على ألف وجه ووجه ، ولعل لوسن كان يستطيع مثلا أن يقول — وهذا وجه من وجوه التبرير قد تدعى له أنه ثمرة حدس ومعايشة — إن تفوق الهلامى فى الموهبة الموسيقية والتمثيلية راجع إلى أنه إذا تعلق بالموسيقى والتمثيل استطاع أن ينصرف إليهما انصرافاً تاماً ، لأن الانفعالية والفعالية اللتين تدفعان إلى غير ذلك من شئون الحياة تعوزانه ، فما تمنعانه عن هذا الانصراف إلى ما تعلق به ، وهو تبرير ليس تبرير لوسن بأحسن منه ، ولا هو بأحسن من تبرير لوسن ، فكلا التبريرين افتراض أو لعب عقلى ، لاشأن له بالحدس ما دام الحدس رؤية للواقع لا فرضيات تحوم حوله . ومن هذه الكيميائية الذهنية التى تحاول أن تلبس مسوح الحدس أن لوسن حين يتحدث عن دقة المواعيد لدى اللمفاوى يقول : ولعل ضيق ساحة الشعور تساهم فى توليد هذه الميزة وفى إدخال مزيد من الصرامة عليها . أفلا نستطيع أن نتصور «لعل» أخرى ، فنقول إن ضيق ساحة الشعور يمكن أن يصرف الانتباه كله إلى ما هو موضوع اهتمام اللحظة الحاضرة ، فيذهل المرء عن الموعد المضروب ؟ ألم يقل لوسن نفسه مثل هذا عن الانفعالية التى تضيق ساحة الشعور ، فتغرق الانفعالى فيما هو بسبيله ، فما يأتى إلى الموعد فى لحظته المضروبة له ؟ الواقع أن المعقولية التى أراد لوسن أن يصل إليها بما أسماه الحدس الأدبى لم تكن ثمرة هذا الحدس حقاً وإنما كانت ثمرة افتراضات عقلية يستطيع المرء أن يديرها على ما يحب .

وما ينبغى على كل حال أن نتوقع أن يكون هذا الحدس الذى تحدث عنه لوسن هو الحدس الذى ينتهى إلى رؤية ، فالحدس الحقيقى تعاطف ، والتعاطف لايكون مع نموذج ، أى مع حزمة من التصورات المجردة ، وإنما يكون مع كائن حى . ومعنى ذلك أنه لايكون حدس إلا حيث يكون الموقف الذى يقفه الإنسان من

الأفراد هو الموقف الفنى أو الأدبى أصلا ، أى هو الموقف الذى يرى فى الفرد فرديته وما يجعله هو إياه ، لاالصفات العامة التى يشترك فيها مع غيره ، وهى هنا المقومات الأساسية والتكميلية التى تتألف من تزاوجاتها نماذج . ولئن كان عجز لوسن عن حدس النموذج أمراً طبيعيـاً بسبب ذلك ، فلعل عجزه حتى عن حدس أفراد مثل فولتير و برجسون أن يكون مرده إلى أنه أيضاً فى هذه المرحلة من مراحل دراسته على المستوى الرابع من مستويات علم الطباع ، ظل عالماً ولم يكن أديباً ، فإنه وقد تزود بتصوراته العامة لم ير الأفراد إلا من خلال هذه التصورات العامة ، ولعل الدراسة التى أفردها للشاعر ألفرد دو فينيى أن تكون خير مثال على غياب الفردية الأصيلة وراء التصورات المجردة .

فما دمنا نرسم نماذج فلا نتحدث إذن عن حدس .

لقد رأينا كيف أن لوسن يرى أن لعلم الطباع أربعة مستويات : علم الطباع العام الذى يستخرج المقومات ، وعلم الطباع الخاص الذى يرسم النماذج الأساسية ، وعلم فئات الطبع الذى يفرع النماذج الأساسية ، وعلم طبع الفرد الذى يضيف إلى ما حصله من معلومات فى المستويات الثلاثة السابقة ، معلومات أخرى مستمدة من حياة الفرد ، فيقترب بذلك من معرفة الفرد أكبر اقتراب ممكن .

وعلى أساس هذا التفريق بين مستويات مختلفة لعلم الطباع نرى لوسن يرد على اعتراض يصفه بأنه يحاول أن يهدم علم الطباع ، وهو الاعتراض الذى يقول إن علم الطباع مصيره إلى الإخفاق لأن كل فرد مختلف عن سائر الأفراد ، ولايمكن أن يشبه أى فرد بأى فرد آخر ، وأن أى معرفة عقلية ، كائنة ما كانت ، فهى مؤلفة من تصورات ، أى من تجريدات وتعميمات ، فى حين أن الفرد الواقعى هو لانهاية تضفو على كل تجريد ، وهو أصالة لايدركها أى تعميم ، وعلم الطباع إنما يحل محل الأشخاص الأحياء هياكل جامدة . قلنا إن لوسن يرد على هذا الاعتراض ، على أساس التفريق بين مستويات مختلفة لعلم الطباع . وهذا مجمل ما يقوله بهذا الصدد :

١ — إنه ليس يفيدنا فى شىء أن نسفه علم الطباع نظرياً فى حين أننا لانعيش بدونه عملياً . إن كل إنسان منا محاط بأناس آخرين عليه أن يحدد علاقاته بهم

وسلوكه معهم ، فهو لايستطيع أن يتصرف مع شخص صادق تصرفه مع شخص كاذب . وهكذا نرانا نصنف الناس فى حياتنا اليومية . وليس علم الطباع إلا هذا التصنيف وقد أصبح دقيقاً .

٢ — وليس هذا أمراً واقعاً فحسب ، بل هو كذلك أمر واجب . انظروا إلى جميع المعارف التى تستعمل التصورات . أية تجربة تعرض علينا شكلا له نقاء الشكل الرياضى ؟ والفيزيائى الذى يتحدث عن نواس كامل أو عن غاز كامل ، والكيميائى الذى لا يحدثنا إلا عن أجسام صافية ، والبيولوجى الذى يسلم بواقعية الأنواع .. هؤلاء جميعاً ألا يستعملون تعميمات وكليات تكذبها تاريخية كل تجربة ، فهل نخلص من ذلك إلى أن الهندسة والفيزياء والكيمياء والبيولوجيا مستحيلة ؟ فإذا كان التعارض بين تعقد الأشياء وبساطة التصورات لايحكم على علوم الطبيعة ، فلماذا نحكم على علم الطباع ؟

٣ — الواقع أن علم الطباع العام أو الخاص لايطمع فى أن يكتشف بذاته الأفراد . وحسبه أن يستطيع أن يبنى كائنات بالعقل ، مثل العاطفى أو الجموح ، أو على وجه أعم الانفعالى أو الإنسان ذى الشعور الواسع ، بغية أن يجعل من ذلك صوى بالنسبة إليها يحدد مكان الأفراد . قولوا إن شئتم إن علم الطباع يرسم بنقاط حبر أحمر نماذج نظرية ، فإذا رجع من تحديد هذه النماذج إلى الحياة ، رأى أن الناس يمكن أن يرسموا بنقاط حبر أسود تحف بالنقاط الحمراء وتتداخل معها فمن ينظر إلى هذه الرسوم يعرف موقع صفات الأفراد من الخصائص التى تحددها التصورات الصرفة .

٤ — ومعنى هذا أن من يرى فى التعارض بين ما هو تصورى وما هو واقعى ، سبباً لتسفيه المعرفة التصورية ينسى أن التصورى ليس بالنسبة إلى الفكر إلا وسيطاً لامعنى له إلا فى صلته بالواقعى الذى يدرك بالحدس .

ومعنى هذا الذى يقوله لوسن أن من يعرف النموذج الذى ينتمى إليه الفرد لايكون قد عرف هذا الفرد وإنما يكون قد بدأ يعرفه ، وهو إنما يعرفه حق معرفة حين يعمد إلى الهيكل العظمى الذى رسمه له بالنموذج ، فيلونه بالأصباغ التى تبرز فردية الفرد وأصالته . فليست معرفة النموذج إلا وسيطاً . ومن أجل أن يكون

هذا الوسيط أقرب ما يكون إلى الفردية العيانية لابد من تفريع كل نموذج من النماذج الثمانية الأساسية إلى فئات تبعاً لدرجة كل مقومة من المقومات الأساسية وتبعاً لانضياف المقومات التكميلية . وقد أشرنا فيما سبق إلى أننا نستطيع بعملية حسابية بسيطة أن نقدر أن النماذج الفرعية تقارب الألف عدداً أو تزيد ، هذا إذا نحن لم نأخذ فى الاعتبار إلا المقومات التى تشتمل عليها حتى الآن القائمة المفتوحة . ومعرفة الفرد إنما تكون إذن بمراحل ثلاث : الأولى هى معرفة النموذج الأساسى الذى ينتمى إليه ، والثانية هى معرفة النموذج الفرعى الذى ينتمى إليه ، والثالثة هى معرفة عناصر طبعه التى جاءت إليه من حوادث الحياة ، من تاريخه ، وكذلك معرفة ما تقوم به « ذاته » الحرة من تخصيص لطبعه . . وفى هذه المراحل كلها يلعب الحدس دوراً أساسيًّا فى معرفة الفرد .

ولكننا إذا ألقينا نظرة على ما فعله لوسن فى دراسته لشخصية ألفرد دو فينى لاحظنا أنه لايكاد يرى فيه إلا النموذج الذى نماه إليه . إن ما يطلق عليه لوسن اسم السيكوديالكتيك وهو رد الذات على الطبع وتخصيصها إياه لم يكن عند فينى إلا الاستسلام لطبعه والانسياق معه . وفى حديث لوسن عن رد فينى على طبعه ما يشعر بأن فينى كان محمولا على هذا الرد بحكم طبعه نفسه (اللاانفعالية) فأين هى حرية الذات إذن ؟ وأين تخصيصها للطبع ؟ وإذا نظرنا فى الفقرات السيكوديالكتيكية التى يشرح فيها لوسن كيفية رد « الذات » على الطبع ، لاحظنا أن « الذات » التى يحدثنا عنها تنتمى إلى نموذج لا إلى فرد . إن لوسن يحدثنا عن رد النموذج على طبعه لا عن رد فرد بعينه على طبعه ، فكأن لكل نموذج من النماذج ذاتاً مشتركة بين جميع أفراده ، وكأن « الذات » ليست خاصة بفرد بعينه ، وكأنها ليست إذن بذات .

ذلك كله إنما يرجع إلى أن لوسن قد وقف الموقف العلمى منذ الأصل ، ولم يقف الموقف الأدبى الذى ينظر إلى الفرد كما هو ، لامن خلال مجموعة من التصورات العامة هى هنا النموذج . وليس ينتظر من هذا الموقف العلمى إلا أن يغيِّب الفرد وراء النموذج .

وليس على علم الطباع من اعتراض ما دام يعرف حدوده كعلم بالكليات .

وإنما الاعتراض يقوم حين يدعى علم الطباع أنه واصل بوسائل البحث العلمى إلى معرفة الأفراد ، زاعماً أنه متوسل إلى هذا بالحدس شأنه فى ذلك شأن الأدب سواء بسواء . حين يقول لوسن إننا فى الحياة اليومية نصنف الناس بغية التلاؤم معهم فهذا صحيح كل الصحة : نحن فى كل لحظة نصنف الذين حولنا ، فنصف هذا بالصدق ونصف هذا بالكذب ، نصف هذا بالأمانة ونصف هذا بغير الأمانة ، نصف هذا بالجرأة ونصف هذا بالجبن . واللغة أداة ممتازة وضعت بين أيدينا ، لتساعدنا فى القيام بهذا التصنيف اللازم لنحسن التعامل مع الناس ونحسن التلاؤم مع الواقع . وحين يقول لوسن إن علم الطباع إنما هو هذا التصنيف الذى تجريه فى الحياة اليومية وقد أصبح دقيقاً ، فكلامه صحيح كل الصحة . وحين يقول أيضاً إن علم الطباع يشبه سائر العلوم فى أنه يحيل الواقع إلى تصورات بسيطة ، وإن هذا لايقدح فى هذه العلوم فكذلك ما ينبغى أن يقدح فى علم الطباع ، فكلامه أيضاً صادق كل الصدق .

ليس هناك إذن اعتراض على علم الطباع من حيث هو علم ، ليس هناك اعتراض على علم النفس من حيث هو علم . ولكن الحقيقة التى يجب تقريرها هو أن العلم علم بالكليات لا بالأفراد ، وأن الفن هو الذى يدرك الأفراد بما هى عليه ، وذلك بتعاطف وحدس ، وأن الأدب من بين الفنون هو الذى يدرك نفوس آحاد البشر من حيث هى نفوس فردية أصيلة . ولاحاجة بنا الآن إلى أن نكرر ما سبق أن قلناه فى بيان هذه الحقيقة فى غير موضع من مواضع هذه الدراسة . وحسبنا بصدد الكلام على تصنيف لوسن أن نلقى نظرة على الشخصيات التاريخية التى يدرجها فى نماذجه المختلفة ليستبين لنا مدى التجريد الذى يفرضها عليها التصنيف : هؤلاء مثلا عاطفيون من التاريخ : مدام آكرمان ، آمييل ، سولى برودوم ، ثاكرى ، تورو ، لوكونت دوليل ، ألفرد دو فيني ، روبسبيير ، روسو ، كركجرد ، أبو العلاء المعرى[1] . فانظر فى هؤلاء الأشخاص الذين يشتركون حقاً فى أنهم جميعاً انفعاليون لافعالون ذوو ترجيع بعيد ، وتساءل :

---

(١) بتطبيق منهج المدرسة الفرنسية المعاصرة فى علم الطباع على شخصية المعرى كما تستبين من حياته وآثاره ، انتهينا فى دراسة سابقة إلى تصنيفه فى النموذج العاطفى راجع « علم الطباع » ، دار المعارف ١٩٦١ .

هل التشابه بينهم فى هذه المقومات الأساسية أهم من الاختلاف بينهم فى النغمة الأساسية للشخصية ؟ أين روبسبيير من المعرى مثلا ؟ ... وهؤلاء عصبيون من التاريخ : بيرون ، إدجار بو ، بودلير ، جوجان ، دانتزيو ، دوستويفسكى ، رامبو ، ستاندال ، جولد سميث ، شاتوبريان ، شوبان ، فرلين ، لافونتين ، بيير لوتى ، موتسارت ، موسيه ، هاينى ، هوفان ، أبو نواس[1]. فانظر فى هؤلاء الأشخاص الذين يشتركون حقًّا فى أنهم جميعاً انفعاليون لا فعالون ذوو ترجيع قريب ، وتساءل : هل تحس بينهم من التشابه مثلما تحس بينهم من الاختلاف ؟ أين دوستويفسكى من أبى نواس مثلا ؟

إن بين الأفراد من أوجه الخلاف أكثر مما بينهم من أوجه التشابه . لئن صدق أحدهم حين قال : ما من ورقتين على أغصان الشجر فى الغابة تشبه إحداهما الأخرى شبهاً تامًّا ، إن هذا القول أصدق على أفراد البشر منه على أوراق الشجر : ما من وجهين إنسانيين يشبه أحدهما الآخر شبهاً تامًّا ، حتى ولا جهى التوأمين اللذين نشآ عن بيضة واحدة . ولئن صدق هذا على ملامح الوجه ، إنه على ملامح النفس وسمات الطبع وصفات الخلق أصدق .

على أن هذا لايضير أن يدرس عالم النفس الصفات المشتركة بين الأفراد . فكما أن اختلاف أوراق الشجر فى الغابة لايمنع عالم النبات من أن يدرس خصائصها وأن يصنفها فى أجناس وأنواع تبعاً لما بينها من وجوه الشبه ووجوه الاختلاف ، تاركاً للرسام أن يصور منها ورقة بالذات ، فكذلك اختلاف أفراد البشر ما يجب أن يمنع عالم النفس من أن يدرس خصائصها وأن يصنفها فى نماذج وفئات تبعاً لما بينها من وجوه الشبه ووجوه الاختلاف ، تاركاً للروائى أو الدرامى أو الشاعر أن يصور منها فرداً بالذات .

ولكننا نحسب أنه قد آن الأوان لندخل فى هذه العطفة الأساسية من عطفات البحث فى العلاقة بين علم النفس والأدب ، العطفة التى نرى عندها افتراقاً كبيراً بين الدراسة السيكولوجية للشخصية — أيًّا كان منهجها وأية كانت نتائجها — وبين

---

(١) بتطبيق منهج هذه المدرسة على شخصية أبى نواس كما تظهر فى حياته وشعره انتهينا فى دراسة سابقة إلى تصنيفه فى النموذج العصبى راجع «علم الطباع» ، دار المعارف ١٩٦١ .

تصوير الشخصية فى الأثر الأدبى . إن هناك فرقاً آخر بين الدراسة العلمية للشخصية وبين التصوير الأدبى لها ، فرقاً غير الفرق القائم على أساس أن العلم يفقر الشخصية إذ يحيلها إلى تصورات عامة ، فى حين أن الأدب يراها بكل ما فيها من غنى هو قوام أصالتها وتفردها . والحق أن هذا الفرق الآخر يشتمل على الفرق الأول ضمناً ، ولكنه يزيد عليه ، ولعله يجسد كل ما بين المعرفة العلمية والتعبير الأدبى من اختلاف فى الطبيعة .

إننا نستطيع أن نقول عن المعرفة العلمية إنها فى دراستها لموضوعها مضطرة إلى أن تعزله عن موكب الزمان ، إلى أن تجمده على اللحظة التى تدرسه فيها .

إن علم النفس حين يدرس الشخصية يرى فيها مجموعة من الصفات فيرسم ، بطريقة أو بأخرى ، ما يسمى ببروفيل الشخصية . وهو بذلك يرى من الشخصية الجانب اللازمانى . إنه يرى الماهية . أما الوجود الذى لا يمكن تصوره بغير زمان فهو مغفل فى الدراسة السيكولوجية للشخصية ، حتى لكأننا نستطيع أن نقول بمعنى من المعانى إن صفات الشخصية التى يدرسها علم النفس لا وجود لها ، لأنها قد وضعت خارج الزمان الذى هو نسيجها الحى . إن الانفعالية لا وجود لها إلا فى شخص ينفعل ، والشخص إنما ينفعل فى زمان ، والزمان الذى ينفعل فيه الشخص ليس الزمان الرياضى الفارغ بل هو الزمان الوجودى الحى ، هو الزمان الذى يعيشه الفرد وسط الأحداث التى تملأ هى أيضاً هذا الزمان. إن البسمة لا وجود لها إلا على الفم الذى يبتسم ، والفم يبتسم فى زمان ، يبتسم ابتسامة هى استجابة لظرف داخلى أو خارجى . إن الصفات التى يتصف بها شخص لا وجود لها إلا بوجود الشخص الذى يعيش زماناً وسط أحداث تجرى هى الأخرى فى الزمان . وهكذا فإن التصوير الكامل لصفات الشخصية إنما يكون بإبرازها فى تاريخية الشخص الذى يحملها ، فى وجوده الزمانى المتفاعل مع الأحداث ، ومعنى هذا أن الشخصية إنما تجد التعبير الكامل عنها فى الأدب . فهذه نقطة أولى .

أما النقطة الثانية فهى أن صفات الشخصية التى يمكن أن يحددها علم النفس وأن يعينها فى فرد قد صارت بهذا النوع من الدراسة والقياس إلى سكون ، مع أن هذه الصفات إنما هى فى صيرورة مستمرة . إنها ليست كائنة ، وإنما هى تكون.

إنها تصير . هى فى هذه اللحظة غيرها فى اللحظة التى سبقتها . انفعالية الانفعالى ليست صفة قائمة فيه ، وإنما هى سلوك يصدر عنه ردًّا على حوادث تجرى . وقد لا يجوز لنا ، إذا نحن أردنا الدقة على الصعيد الفينومينولوجى ، أن نقول إن فلاناً انفعالى ، واضعين انفعاليته بذلك فوق الزمان ، وإنما يجب أن نقول إنه انفعل إزاء حادث من الحوادث ثم انفعل إزاء حادث آخر ، ومن الممكن أنه سينفعل إزاء حادث ثالث ، وهكذا دواليك . إننا لانعبر عن معرفة فينومينولوجية بفرد من الأفراد حين نبرز فيه جانب الماهية اللازمانية المتمثلة فى مجموعة من الصفات الساكنة ، مسقطين جانب الوجود الذى هو فى صيرورة زمانية متصلة . وهذه الصيرورة الزمانية إنما تجد تعبيرها الكامل فى الأدب ، لأن الأدب يصور الشخصية وهى تحيا فى الزمان ، وسط الأحداث ، مستجيبة لهذه الأحداث استجابات توصف من ناحية الماهية بأنها انفعالية أو غير انفعالية مثلا ، ولكنها ليست من ناحية الوجود إلا هذه الاستجابات نفسها التى يصورها الأدب . فتلك نقطة ثانية .

وأما النقطة الثالثة ، وسنلاحظ أنها حصيلة النقطتين السالفتين ، فهى أن الأدب لايصور الشخصية فحسب ، وإنما يصور المصير الشخصى ، بل نستطيع أن نقول بمعنى من المعانى إن الأدب لايصور الشخصية ألبتة ، وإنما هو يصور المصير الشخصى . فلئن كان علم النفس يكشف عن صفات الشخصية ، إن الأدب يرينا مصير هذه الشخصية . والمصير هو مركب أصيل من الشخصية والأحداث التى تعانيها الشخصية ، أو هو الشخصية فى هذه الأحداث . المصير هو الشخصية فى موقف . وهذا الموقف إن كان هو موقف الشخصية ، فإنه ليس رهناً بها وحدها . إنه أيضاً رهن بالأحداث التى تقع للشخصية أو التى تجابهها الشخصية ، دون أن يكون لها يد فيها . إن لهذا الموقف طرفين أحدهما هو الشخصية والثانى هو القدر إن صح التعبير . ثم إن الموقف لايقتصر على أن يكون موقف الشخصية حين تقفه هذه الشخصية ، وإنما هو يبدل الشخصية نفسها بارتداد إليها أو بانعكاس عليها . فهاهنا جدل . الموقف تقفه الشخصية ، ولكن هذا الموقف يعود فيبدل هذه الشخصية . لننظر مثلا إلى هملت : إن فى وسع علم النفس أن يحدد الصفات التى « تحملها » شخصية هملت ولعله يستطيع على أساس تحديد

هذه الصفات أن يتنبأ بسلوك هملت فى ظروف مختلفة ، وأن يتنبأ باستجاباته لأحداث مختلفة . ولكن الأدب لايحدد صفات هملت وإنما هو يصور هملت فى الأحداث ، يصور مواقف هملت ، وهذه المواقف إن كانت ثمرة الصفات التى يحملها من جهة ، فإنها أيضاً ثمرة الحوادث التى وقعت له من جهة أخرى . لنتصور مثلا أن أم هملت لم تتآمر مع عمه على أبيه . إننا نستطيع أن نقول فى خطوة أولى إن صفات هملت التى يكون عالم النفس قد حددها بمناهجه الخاصة مخرجاً إياها من الزمان ، لايضطر عالم النفس عندئذ إلى إعادة النظر فيها أو إلى تعديلها ، فشخصية هملت هى شخصية هملت من ناحية حزمة الصفات التى تتميز بها ، والتى جاءتها عن طريق الوراثة أوعن طريق التربية فى الطفولة أو عن طريق التجارب المكتسبة ، إلخ . ولكننا لانستطيع إلا أن نسلم فى خطوة ثانية بأن هملت الذى يصوره شكسبير ليس هملت الصفات وإنما هو هملت الموقف، هملت الذى تآمرت أمه مع عمه على قتل أبيه، ولولا أن شكسبير يصور هملت فى هذا الموقف ، لما جاءت مسرحيته مشتملة على تآمر الأم مع العم على قتل الأب، كما أننا لانستطيع فى خطوة ثالثة إلا أن نسلم بأن هملت الصفات نفسه، أعنى شخصية هملت ، قد تغيرت حين جابهت هذا الحدث ، غدر الأم ، أى حين وضعتها فى هذا الموقف أحداث لايد لها فيها . هل كان من صلب شخصية هملت التى يمكن أن تحدد علم النفس أبعادها أن تغدر أمه بأبيه ، لتقف شخصية هملت هذا الموقف ؟

لعلنا نستطيع أن نوضح ما نريد أن نقوله باقتباس مثال من علم النفس هو بين الأمثلة فيما نحن بصدده مثال فذ . إن هناك ما يسميه علماء النفس قابلية الشخص لإصابته بحوادث .

فبعض الأشخاص يتصفون بصفات من شأنها أن تعرضهم للحوادث أكثر من غيرهم ، وعالم النفس يستطيع أن يحدد هذه الصفات ، وربما استطاع أن يعين درجاتها لدى مختلف الأفراد بوسائل القياس المناسبة . إن قابلية الشخص لإصابته بحوادث ، وهى هنا صفة من صفات شخصيته التى يكشف عنها علم النفس، هى قبل الإصابة بالحادث إمكان لا وجود . وهى لاتصبح وجوداً إلا حين

وقوع الإصابة بالحادث . إن الشخص الذى يحمل هذه القابلية قبل وقوع الحادث ، غير الشخص الذى يحمل هذه القابلية بعد وقوع الحادث . إنه حين يصاب بالحادث الذى انتهى ببتر ساقه مثلا قد أصبح واقعاً آخر غير واقعه الأول ، بل نستطيع أن نقول إنه أصبح شخصية أخرى غير الشخصية التى يكون عالم النفس قد حدد صفاتها قبل وقوع الحادث : إنه الآن شخص مبتور الساق ، قد تغيرت من ذلك حياته النفسية تغيراً كبيراً . والحادثة التى وقعت له ليست ثمرة القابلية التى عنده للإصابة بالحوادث فحسب ، وإنما هى أيضاً ثمرة تعاون ظروف خارجية حصل الحادث حين توافرت ، وكان من الممكن ألا تتوافر ، وأن تظل قابلية الإصابة بالحادث إمكاناً فوق الزمان لا وجوداً فى الزمان .

وهذا كله عن الشخص الذى يتصف بقابلية الإصابة بالحوادث — ولكن الإصابة بالحوادث لاتقع فقط لهذا الشخص الذى تسهل صفاته إصابته بالحوادث ، وإنما تقع أيضاً لأشخاص يتصفون بكل الصفات التى كان يمكن أن تعصمهم من الإصابة بالحوادث ، لولا أن الحوادث قد تقع لهم بغض النظر عن هذه الصفات . إن الحادثة التى تقع لمثل هؤلاء قدر لا شأن له بشخصياتهم . إنها ليست ثمرة شخصياتهم ، وهى بعد ذلك تبدل هذه الشخصيات فتحددها أو تصنعها .

ولئن كان علم النفس يعين صفات الشخصية ، إن الأدب يصور هذه الشخصية وهى فى مواقف تفرضها الشخصية من جهة والظروف المستقلة عن الشخصية من جهة أخرى . لئن كان علم النفس يعرف الشخصية ، إن الأدب يصور المصير . علم النفس يحدد صفات هملت فيقول عنه مثلا إنه ينتمى إلى النموذج العاطفى (فى تصنيف لوسن) ، أو يقول عنه مثلا إنه يحمل عقدة أوديب ، ولكن الأديب — شكسبير — يصور لنا الشخصية « المؤلفة » من هذه الصفات فى مصير ، مصير هو نسيج معقد ليست صفات الشخصية فيه إلا خيطاً أو بضعة خيوط ، أما الخيوط الأخرى ، فهى مثلا غدر الأم ، وهى مثلا حب أوفيليا بنت العم ، وهى غير هذا وذاك من الأحداث التى تتقلب الشخصية بين جنباتها صانعة لها ومصنوعة بها فى آن واحد .

ونعود فنقول إذا كان علم النفس يصف لنا الشخصية فإن الأدب يصور هذه

الشخصية فى تفاعلها مع الأحداث مكونة مصيراً شخصياً .

وعلى هذا الأساس نستطيع أن نقول إن لوسن الذى اعتبر علم الطباع وسطاً بين علم النفس والأدب ، من حيث إن علم الطباع لا يدرس الحياة النفسية للإنسان بوجه عام ، بل يفرق بين نماذج مختلفة ، ويصف هذه النماذج بما هى عليه ، ويقف بذلك على الحدود بين ما هو عام وما هو فردى ، نقول إن لوسن الذى اعتبر علم الطباع وسطاً بين علم النفس والأدب قد أغفل فى إصدار هذا الحكم أن هناك اختلافاً فى النوع لا فى الدرجة بين الموقف الأدبى الذى يقفه الأدب إذ يصور المصير الشخصى وبين الموقف العلمى الذى يعدد صفات الشخصية . إن الموقف الأول يصور الشخصية منخرطة فى الزمان الملآن بالحوادث ، وإن الموقف الثانى يصف الشخصية خارجة عن الزمان . الموقف الأول يصور الوجود ، والموقف الثانى يصف الماهية . والفرق بين الموقفين هو إذن فرق فى الطبيعة لا فى الدرجة ، فى النوع لا فى المقدار ، فى الكيف لا فى الكم . وأن يكون تصور « الإنسان» أفقر مفهوماً وأوسع ما صدقاً من تصور « النموذج» فليس يعنى هذا أن وصف النموذج ، وهو الوصف الذى يقوم به علم الطباع ، يقترب من تصوير الفردية الزمانية ، أى من التصوير الذى يتولاه الأدب . إن الأدب يصور الواقع الإنسانى ، وهذا الواقع الإنسانى نسيج معقد من « كائنات فى ظروف زمانية تاريخية » ، أما النظرة العلمية فإنها تخرج بعض خيوط هذا النسيج لتصفها مستقلة عن مجموعه المترابطة خيوطه . العلم يجرد والأدب ينظر إلى الواقع المعيش كما هو فى كل تعقده وغناه وتشابكه . ولأن هذا الواقع المعيش واقع آحاد لامعان كلية إنما فرقنا منذ البداية بين المعرفة العلمية والمعرفة الأدبية على أساس أن الأولى علم بالكليات وأن الثانية رؤية لأفراد .

لقد قلنا إن هناك موقفين يقفهما الإنسان من الأشياء والناس ونفسه ، فأما الموقف الأول فهو الموقف الفنى الذى ينظر إلى المفردات فى ذاتها فيراها بكل غناها ، وأما الموقف الثانى فهو الموقف العملى الذى يحمل الإنسان على النظر إلى المفردات من ناحية علاقتها بحاجاته بغية تسخيرها لمآربه والتلاؤم مع الواقع ، فلا يرى منها إلا العناصر المشتركة بينها وبين غيرها ، فهو يدرك العلاقات العامة والصفات

المتشابهة غافلا عن الفردية الأصيلة ، وبينا أن الموقف العلمي حالة من حالات الموقف العملي ، وأوضحنا أن الموقف الفني من الأشياء والأشخاص والنفس إنما هو الموقف الذى يقفه الفنان فى اللحظات التى يكون فيها فناناً ، أى من حيث هو فنان ، وأن الموقف العملي هو الموقف الذى يقفه الناس العاديون ، إلا أن يروا الواقع الفردى من خلال أثر فنى معبر عنه . وقد زعمنا حين الكلام على التصنيف الذى جاء به الفيلسوف وعالم النفس الألمانى شبرانجر ، وأقامه على أساس التعلق بالقيم المختلفة ، أن الوقائع توحى بتصنيف الناس من ناحية هذا التعلق بالقيم المختلفة تصنيفاً ثنائياً عريضاً ، فالمرء أحد اثنين ، إما فنان وإما غير فنان (وإن يكن كليهما فى آن واحد) ، وذلك تبعاً للموقف الذى يقفه من الأشياء والأشخاص ونفسه ، فيرى فيها كليات أو يرى فيها مفردات .

وقد بقى علينا الآن إذن ، ونحن بصدد التعليق على المدرسة الفرنسية فى علم الطباع أن نقول كلمة فيما وضح لنا خلال وصفنا لنماذجها الثمانية من أنها ترد الاهتمام بالفن إلى عناصر الطبع نفسها ، أى تجعل التعلق بالقيمة الفنية ثمرة للمقومات التى يتألف منها الطبع . ولئن كانت هذه المدرسة تقع فى غير قليل من الاضطراب فى طرح هذه المشكلة وفى حلها ، وإذ تفرق تارة بين الموهبة والاهتمام ، وتخلط بينهما تارة أخرى . فمن الواضح مع ذلك أن اتجاهها الغالب هو إلى اعتبار الاهتمام ثمرة الطبع . ولئن فرق جاستون برجيه بين الذكاء وبين الهوى العقلى ، وفرق بين الاهتمامات الحسية التى عدها ينبوع الفن وبين القابليات الفنية التى ترجع عنده إلى شروط خاصة بها ، إن أول ما يخطر على البال هو أن يسأل جاستون برجيه فى هذا الصدد : إذا كان عامل الاهتمامات الحسية هو ينبوع الفن التشكيلى ، فما هو عامل الاهتمام الذى يمكن أن ينبع منه الفن الشعرى والفن الروائى ؟ على أننا لسنا فى حاجة إلى هذا السؤال نطرحه على جاستون برجيه ، ما دام أمامه لوسن يجيب عنه غير مرة فى خلال كلامه على مختلف النماذج . فلوسن لا يتردد عن القول بأن الطبع العصبى هو الذى يجعل صاحبه مهتماً بالشعر . وإذا كان القريض يحتاج إلى قابليات تكنيكية خاصة به ، كالإحساس بالأوزان والربط بين الألفاظ بالقوافى ، والأصالة فى إدراك المشابهات ، فإن العصبى إن لم يكن ممن يقرضون

الشعر فهو ممن يقرءونه ويتذوقونه . ولوسن لا يتردد كذلك عن القول بأن الطبع الغضبى هو الذى يجعل صاحبه يهتم بالرواية تأليفاً وتذوقاً ....

ومعنى ذلك أن الموقف الفنى إنما يمليه على الإنسان طبعه ، فالتعلق بالقيمة الفنية ثمرة اجتماع عدد من المقومات يتألف منها الطبع . والسؤال الذى يجب أن يطرح على لوسن هو السؤال البسيط التالى : أهو متأكد كل التأكد من أن العصبى لابد أن يقرض الشعر متى توافرت له المواهب التكنيكية اللازمة لذلك ؟ هل يستطيع أن يقطع جازماً حين يصادف عصبياً لا يقرض الشعر أن هذا العصبى محروم من القابليات التكنيكية ؟ أما أن هناك عصبيين لا ينظمون شعراً فذلك مالا يستطيع لوسن إنكاره . ولكن هل يستطيع لوسن أن يؤكد أن كل عصبى لاينظم الشعر فهو محروم من المواهب الضرورية للقريض ؟ أليس من الممكن أن يكون أحد العصبيين الذين لا يتعاطون الشعر مزوداً بالقابليات والأدوات التى لو أعملها لقال شعراً ، ولكنه لم يعملها لأنه غير متعلق بالقيمة الشعرية ، منصرف عن الموقف الشعرى أصلا ؟ أليس من الضرورى إذن أن ندخل فكرة التعلق بالقيمة الفنية من أجل تفسير الوقائع ، بغض النظر عن مقومات الطبع ، أو على الأقل بالإضافة إلى مقومات الطبع التى يمكن أن تعد فى هذه الحالة عاملا مسهِّلا لا عاملا محدداً أو مولداً ؟

وهذا سؤال آخر من هذا النوع نفسه : إن لوسن يبين لنا أن الطبع الغضبى يدفع صاحبه إلى التأثير فى الواقع بدلا من تأمل الواقع ، إنه يدفع صاحبه إلى العمل الشعبى والنشاط السياسى والتغيير الاجتماعى ، ولكن لوسن يرى بعد ذلك أن الطبعَ الدموى يدفع صاحبه إلى الاهتمام بالرواية ، ولاسيما رواية الأحداث . كما أنه إذا كان شاعراً رأينا شعره يميل إلى الخطابة . والسؤال الذى يُطرح الآن هو التالى : الغضبى الذى انصرف إلى التأليف الأدبى رواية أو شعراً ، لماذا انصرف إلى ذلك مع أن طبعه يهيئه للتأثير فى الواقع بدلا من تأمل الواقع ؟ ألا نكون مضطرين — من أجل تفسير انصراف الغضبى إلى الخلق الأدبى — إلى أن ندخل فكرة التعلق بالقيمة الأدبية ؟ لماذا كان هنالك غضبيون يؤلفون روايات ، مع أن الغضبيين خلقوا للعمل لا للتأمل ؟ هل نقول إن الغضبيين الذين وقفوا حياتهم على

العمل الأدبى هم أولئك الذين توفرت لهم الموهبة الأدبية ؟ ولكن من ذا الذى يستطيع أن يؤكد أن الغضبيين الآخرين الذين انصرفوا إلى العمل — الاجتماعى أو الاقتصادى — لم يكونوا يملكون هذه المواهب الأدبية ؟ ألسنا نلاحظ فى خطب بعض رجال السياسة ما يدل على وجود موهبة أدبية كان يمكن أن تنتج أدباً لو انصرف هؤلاء إلى الخلق الأدبى بدلا من العمل السياسى ، أى لو تعلقوا بالقيمة الأدبية أكثر من تعلقهم بقيمة العمل والتأثير ؟

وإن هذه الأسئلة نفسها يمكن أن تطرح بصدد الجموحين والدمويين : لماذا كان هنالك بين الجموحين والدمويين ، بالإضافة إلى الغضبيين ، أناس وقفوا حياتهم على الأدب أو الموسيقى أو التصوير أو أى فن آخر من الفنون ، ما دام طبعهم يهيئهم للعمل فى مختلف صوره ؟ ألسنا محتاجين من أجل تعليل هذه الظاهرة إلى إدخال فكرة التعلق بالقيمة ، بغض النظر عن الطبع ، أو على الأقل بالإضافة إلى الطبع الذى يمكن أن يعد فى هذه الحالة عاملا مسهلا فى أكثر تقدير ؟

وما قولنا بشعراء وأدباء انقطعوا عن الإنتاج مع أنهم أعطوا بواكير ممتازة ؟ لماذا انقطع هؤلاء الأدباء والشعراء عن الخلق الأدبى ؟ ألأن طبعهم تغير ؟ ألأن موهبتهم ضعفت ؟ إذا كان الطبع وكانت المواهب ترجع إلى شروط عضوية كما يقول لوسن نفسه ذلك ، فلا الطبع ولا المواهب إذن قد تغيرت . وإنما تغير التعلق بالقيمة (رامبو) .

إن هناك موقفين أساسيين تختلف طبيعة أحدهما عن طبيعة الآخر اختلافاً نوعيًّا ، وهما الموقف الفنى والموقف العملى . والموقف الفنى هو الموقف الذى يحمل صاحبه على أن ينظر إلى الأشياء فى ذاتها ، فيراها مفردات ، والثانى هو الذى يحمل صاحبه على أن ينظر إلى الأشياء فى علاقتها بالعمل فيختصرها فى تصورات عامة . ومعنى هذا أن عالم الفنان غير عالم الإنسان العادى . وقد أوضحنا فيما سبق أن العالم الذى يعيش فيه الإنسان يتخصص تخصصاً أوليًّا بأحد الموقفين الأساسيين اللذين يقفهما من الأشياء ، فيكون عالَمَ فنانٍ يزدحم بمفردات حية ، أو يكون عالماً ملخصاً مرتداً إلى علاقات عامة وتصورات كلية ، وقلنا إن عالم الفنان يتخصص

تخصصاً ثانياً بالموهبة التى يملكها فيكون عالمَ رسامٍ أو عالمَ روائى أوعالم موسيقى تبعاً لما يملك من قابليات تكنيكية ، وإن هذا العالم المتخصص — عالم الروائى مثلا — يتخصص مرة ثالثة بشخصية الروائى ، فتكون الشخصيات التى يصورها أو المصائر الشخصية التى يصورها مصطبغة بلون معين مستمد من النغمة الأساسية فى شخصيته ، وإن يكن هذا الروائى يصبو إلى التحرر فى إنتا جه من إسار شخصيته ، وإلى أن يطوف فى رحاب واسعة غير محدودة ، وإلى أن يكون أدبه لا شخصياً . ولا اعتراض على أن يحاول علم الطباع تعليل هذا التخصص الثالث فى العالم الذى يصوره الأثر الأدبى بشخصية الأديب أو بطبع الأديب . وسنرى كيف أن علم النفس يستطيع فعلا أن يلقى أضواء كثيرة على الآثار الأدبية . ولكن التخصص الأول فى عالم الإنسان ، أعنى أن يكون عالم فنان أو عالم غير فنان ، لابد فى تعليله من إدخال فكرة التعلق بالقيمة الفنية ، وهو تعلق يصعب استخراجه من مقومات الطبع كما رأينا .

هناك شخص فكر فى الانتحار لأنه تصور أنه لن يستطيع الانقطاع للتأليف الأدبى خلال خمسة عشر يوماً من حياته كلف فى أثنائها بإدارة مصنع أبيه (كافكا) .

« لست إلا أديباً ، ولا أستطيع ولا أريد أن أكون شيئاً آخر » . « إن وضعى هو عندى لا يطاق ، لأن رغبتى الوحيدة ورسالتى الوحيدة هى الأدب » . « إننى أكره كل ما لايتصل بالأدب » . « إن أملى فى القدرة على استعمال ملكاتى ، على استعمال كل إمكانية من إمكانياتى بطريقة ما ، هو كله فى ميدان الأدب » . هكذا قال كافكا عن نفسه . وكان يشعر بأشد الكرب وأعمق الحزن واليأس كلما تصور أن هناك حائلا يحول بينه وبين أن يكون كاتباً إن القسم الأكبر من « يومياته » إنما يدور على المعركة اليومية التى كان عليه أن يخوضها ضد الأشياء وضد الآخرين وضد نفسه من أجل أن يصل إلى هذه النتيجة : وهى أن يكتب ولو بضع كلمات . لقد أقحم كافكا كل حياته فى فنه ، حتى لقد كان يرى حياته كلها فى خطر حين يكون على النشاط الأدبى عنده أن يخلى مكانه لنشاط آخر . كان كافكا يحس عندئذ إحساساً حقيقياً بأنه أصبح لايحيا .

« هذا العالم الواسع الذى فى رأسى . . . إنى لأوثر أن أتحطم ألف مرة على ألا أكتبه أو أن أدفنه فى نفسى . أنا من أجل الكتابة وجدت ، ليس يساورنى فى هذا أى شك » . « انقضى وقت لم أكتب خلاله شيئاً . إن الله لايريد لى أن أكتب ، ولكننى أنا أريد . إنى بين صعود وهبوط لاينقطعان ، والله هو الأقوى آخر الأمر ، وشقائى أكبر مما تتخيل » [١] .

وليس كافكا بالحالة الفذة الفريدة . جميع من وقفوا حياتهم على الكتابة ونذروا أنفسهم للكتابة ، أو للخلق الفنى جملة ، قد أحسوا بما أحس به كافكا ، على تفاوت فى درجة هذا الإحساس . جميع الفنانين عانوا ألواناً من الحرمان من أجل أن يحققوا ما شعروا أنه رسالتهم ، وهو الخلق الفنى . ولقد عانوا جميعاً من تجربة الخلق نفسها أمر ألوان القلق والعذاب . هؤلاء الأشخاص الذين تعلقوا بالقيمة الفنية هذا التعلق كله ، حتى كان الخلق الفنى أخطر شأناً عندهم من الحياة نفسها ، لماذا فعلوا ذلك ؟

إن هذا التعلق بالقيمة الفنية يحتاج إلى تعليل فما عسى أن يكون التعليل ؟

هنا نصل إلى الكلام على نظرية التحليل النفسى التى ترى فى الفن تعويضاً عن حرمان ، وترى فى الخلق الفنى تصعيداً لغرائز مكبوتة فى نفس الفنان .

(١) راجع البحث الذى كتبه بلانشو عن كافكا بعنوان « كافكا والأدب » فى كتابه « نصيب النار » ، ص ٢٠ — ٣٤ .

الفصل الرابع

التحليل النفسى للأديب

إن النتائج التى ينتهى التحليل النفسى إلى تقريرها فى ميدان الخلق الفنى والأدبى تتناول مشكلتين اثنتين يجب أن نفرق بينهما تفريقاً واضحاً . فأما المشكلة الأولى فهى التى يعبر عنها هذا السؤال : ما الذى يجعل الفنان فناناً ؟ ما الذى يجعل الأديب أديباً ؟ وأما المشكلة الثانية فهى التى يعبر عنها هذا السؤال : كيف نعرف شخصية الفنان أو الأديب من آثاره ؟ ما العلاقة بين شخصية الفنان أو الأديب وبين مضمون إنتاجه الفنى أو الأدبى ؟

وواضح أن الجواب عن السؤال الأول هو فى مصطلح وجهة النظر التى عبرنا عنها فى كل ما تقدم تعليل للتعلق بالقيمة الفنية أو الأدبية وهو التعلق الذى يدفع صاحبه إلى أن يقف حياته على الخلق الأدبى قليلا أو كثيراً ، وأن الجواب عن السؤال الثانى ، فى مصطلح وجهة النظر التى عبرنا عنها فى كل ما تقدم أيضاً ، هو تعليل للتخصص الذى تفرضه على عالم الأديب شخصيته ، فيجىء مضمون آثاره تصويراً لهذا العالم .

وقد سبق أن أوضحنا ضرورة التفريق بين المشكلتين تفريقاً قاطعاً . ومن ضرورة هذا التفريق إنما يعبر يونج حين يقول : « من الواضح أن علم النفس ، من حيث هو دراسة للعمليات النفسية ، يمكن أن يدرس الأدب ، ما دامت النفس البشرية هى الرحم الذى تتكون فيه شتى مبدعات العلم والفن . لذلك يتوقع من البحث السيكولوجى أن يفسر لنا أولا طريقة تكون العمل الفنى ، وأن يكشف لنا ثانياً عن العوامل التى تجعل من شخص ما فناناً خالقاً . وعلى هذا فإن عالم النفس مضطر إلى معالجة مهمتين منفصلتين متمايزتين ، بالإضافة إلى أنه ملزم بالتعرض لهما بطريقتين مختلفتين اختلافاً جوهرياً »[1]. وقد أضاف يونج إلى هذا

(١) يونج « علم النفس والأدب » ، فى كتاب « عملية الخلق » ، وهو مختارات لعدد من المؤلفين ، نيويورك ، ص ٢٠٨ .

يقول : « لئن كانت هاتان المهمتان متصلتين اتصالا وثيقاً ، عدا أن كلا منهما تعتمد على الأخرى ، إن كل واحدة منهما لايمكن أن تمدنا وحدها بالتفسيرات التى يمكن أن تقدمها لنا الأخرى(. . .) إن معرفتنا بالعلاقة الخاصة بين جوته وأمه قد تلقى لنا بعض الأضواء على عبارة فاوست التى يهتف فيها متعجباً : « الأمهات . . . الأمهات. . .يا لها من كلمة ترن فى السمع رنيناً عجيباً » ولكن تعلق جوته بأمه لايمكن أن يفسر لنا كون جوته قد كتب درامة فاوست نفسها» (١) .

وقد سبق أن ذكرنا أن الدراسة السيكولوجية لمضمون الآثار الأدبية ، إذا هى كانت جادة ، تعود بفائدة كبيرة على النقد الأدبى . قال كلاباريد : « إننا بفضل فرويد نفهم الآن أن ما كان يبدو فى الماضى مفارقاً وجريئاً فى الفن يمكن ألا يكون إلا التعبير عن حقيقة عميقة جداً . لقد أصبح فرويد أباً لنقد فنى وأدبى من نوع جديد كل الجدة ، يمضى فى تحليل عيون الآثار إلى أعمق مما عرفنا حتى الآن » .

وقال يونج : « قد يكون من الحديث المعاد المكرر أن نقرر أن العوامل الشخصية تؤثر فى الشاعر تأثيراً كبيراً ، من ناحية اختياره لمواده الفنية واستفادته منها . ولا بد أن نعترف بفضل المدرسة الفرويدية فى هذا الصدد ، فقد نجحت فى أن تكشف لنا عن مدى هذا التأثير ، كما أظهرتنا على الأساليب العجيبة التى يتخذها فى التعبير عن نفسه » .

وسنضرب ، فى الفصل التالى ، بالدراسة التى قام بها شارل مورون فى تحليل آثار الشاعر الفرنسى مالارميه ، مثالا على ما يستطيعه التحليل النفسى من إلقاء أضواء على العمل الأدبى ، وتعليل مضمونه جواباً عن المشكلة التى يطرحها هذا السؤال : « ما هى العلاقة بين شخصية الأديب وبين مضمون إنتاجه » أى تعليلا لتخصص عالم الفنان بشخصيته فى مصطلح وجهة النظر التى بسطناها فيما تقدم من بحث.

أما هذا الفصل فإننا نقفه على عرض ومناقشة آراء التحليل النفسى فيما أسميناه

(١) يونج ، المصدر نفسه ، ص ٢٠٨ .

التعلق بالقيمة الفنية ، وهى الآراء التى يجملها قول علماء التحليل النفسى إن الفن تعويض تصعيدى عن غريزة مكبوتة .

والتصعيد عند فرويد وأتباعه هو القدرة على أن يحل الشخص محل الغاية الجنسية الأولية غاية أخرى ليست جنسية ولكنها مرتبطة بالغاية الجنسية فى نشأتها. حتى إن « بفستر » يرى أن التصعيد لا يعمل جهازاً نفسياً جديداً ، وكل ما يعنيه التصعيد هو أن النتيجة النهائية ذات قيمة أعلى(١) .

ومن أجل أن نوضح فكرة التصعيد هذه نستعير هذا المثال من شارل بودوان الذى يرى أنه حالة تمثل تصعيداً حقيقياً(٢) :

« إيدا» فتاة فى السادسة عشرة من عمرها ، جاءتها العادة الشهرية فى الثانية عشرة ، فبعد أن جاءتها العادة بمدة قصيرة عانت صدمة نفسية خطيرة ، فى ذات مساء بينما كانت واقفة على فسحة التراموى وحدها مع رجل لاتعرفه، أخذ هذا الرجل يقوم أمامها بأعمال عرض (يعرض أعضاءه التناسلية) ، فأصبحت تظهر فى إيدا ، منذ ذلك الحين ، اضطرابات نفسية فى أثناء العادة الشهرية . وكانت هذه الاضطرابات من نوعين : فتارة تأخذ الفتاة بترتيب بعض الأشياء ، وبخاصة العرائس ترتيباً أنيقاً ، وتارة تأخذ تهذى بكلام تتجلى فيه أفكار اضطهاد ، كأن تقول مثلا إن ساحراً من السحرة قد سيطر عليها وهى لاتستطيع أن تتحرر من أسره .

فحين درس بودوان هذه المريضة عرف أنها تكره التغندر وتشمئز منه وتنفر من كل عناية بزينتها . ولكنها فى مقابل ذلك تملك أكثر من عشرين عروسة ، يحلو لها أن تعنى بتزيينها وإلباسها أحلى الثياب ، وهو أمر لا تطيق أن تفعله لنفسها . يرى بودوان أن آلية تكون هذا المرض واضحة بديهية . فالميل الطبيعى إلى الغندرة قد كبت لدى هذه الفتاة على أثر الصدمة الجنسية ، ولكنه لم يهدم ، وإنما عانى انتقالا أدى إلى تثبته على رمز أحلامى هو العرائس ، أى أن هناك نوعاً من إضفاء الميل إلى الغندرة على موضوع خارجى .

---

(١) بفستر ، « منهج التحليل النفسى» ، ص ٣١١ .

(٢) شارل بودوان ، « دراسات فى التحليل النفسى » ، ص ٢٣٩ — ٢٤٢ .

وعلم بودوان بعد ذلك أن ميل إيدا إلى الترتيبات الأنيقة أصبح تمتد إلى أشياء من كل نوع . فهى ترسم وتصور ، وبخاصة نباتات مشذبة . وقد فحص بودوان رسومها . فرأى أن جميع النباتات المشذبة تمثل دائماً مخطط شيئين متناظرين يتوسطهما شىء مستطيل . ولاحظ فى رسومها وصورها الأخرى التى تتألف خاصة من مناظر طبيعية أن الإلحاح دائماً على شجرة ذات شكل مخروطى تطغى على مجموع اللوحة . ولم يكن بودوان قد أبدى ملاحظته للفتاة حين قالت له هذه :

« إننى أنجح فى رسم كلّ ما أريد رسمه ، إلا الأشجار : فحين أريد أن أرسم الأشجار أشعر بصعوبة خاصة : كأن الأمر لا يريد أن يوافينى »[١] .

وانتقل بودوان بعد ذلك إلى استعراض ملابس اللعب (العرائس) فلاحظ أن العرائس الجديدة لها قبعات طويلة ذات عرف حاد : « فى اللعبة الأخيرة ، كان الرأس كله قد حل محله المخروط الذى استطال إلى أمام كأنه منقار ، بدلا من أن ينتصب إلى فوق كقبعة ، كما أن كرتين ضخمتين كانتا تمثلان العينين ، ومن هاتين العينين تخرج ريشة متجعدة كأنها كثة من الشعر . وقد غرست فى الجبين كثة أخرى تمثل الشعر الذى ينبت بين الحاجبين ، وعند التحليل شرحت إيدا عملها فقالت إن العرائس التى على رءوسها قبعات ذات أعراف حادة تمثل سحرة . وهكذا تلتقى فى عقدة العرض سلسلتان من الأعراض : إلباس عرائس ، وأفكار تأثير سحرى .

وقد كتب بودوان يقول : « إن نوبات الغندرة كانت كأنها تريد بذلك أن تشفى نفسها بنفسها بواسطة تصعيد فى عفوى تماماً ، والتقريب بين الساحر الذى تتحدث عنه فى الهذيان وبين « العروس الساحر » يسمح لنا أن نفترض أن هذا التصعيد كان يميل إلى أن يصبح منفذاً ومخرجاً لهذين النوعين كليهما من النوبات »[٢] .

وينتهى بودوان من هذا إلى القول بأن « مثل هذه الأصول التحت شعورية لميول استطيقية عند بعض الأفراد من شأنها أن تساعدنا على أن نفهم فهماً أوضح ،

---

(١) بودوان ، المصدر نفسه ، ص ٢٤١ .

(٢) بودوان ، المصدر نفسه ، ص ٢٤٢ .

أصل الفن ووظيفته فى الحياة الإنسانية »[١] .

وقد نصح بودوان أهل الفتاة بأن يشجعوا عندها هذا « التصعيد التلقائى » فلما رأى الفتاة بعد ستة أشهر « كانوا قد وجهوها توجيهاً قويًّا إلى فنها ، فإذا هى تملك موهبة حقة ، واختفت الاضطرابات ، وإذا النمو النفسى الذى كان معرقلا قبل ذلك يسير سيره الطبيعى حتى لأكاد أنكر الفتاة ولا أعرفها »[٢]

هذا مثال على التصعيد يبين به شارل بودوان أن الاهتمام بالفن لدى الفتاة إيدا إنما هو تصعيد لغريزة الغندرة التى كبتتها صدمة نفسية .

ويقول دراكوليدس : « يبرهن لنا علم نفس اللاشعور على أن الخلق الفنى فى جميع مظاهره ليس إلا ظاهرة بيولوجية نفسية ، ليس إلا تعويضاً مصعداً عن الرغبات الغريزية الأساسية التى ظلت بلا ارتواء بسبب عقبات فى العالم الخارجى أو فى العالم الداخلى »[٣].

ويضيف هذا المؤلف ما مجمله أن الحرمان والألم ينشطان الموهبة الفنية ، فبواسطة الإبداع الفنى يعوض الفنان نفسه عما حرمتها منه الحياة . إن الفن يحل لدى الفنان محل ما حرم منه فى الواقع ، فالحرمان يذكى الخيال ، كما أن الارتواء يضعفه. إن فقدان التلاؤم والارتواء إزاء العالم الخارجى يولد الانطوائية التى تجعل صاحبها يبنى لنفسه عالماً خاصًّا أغنى كثيراً من الحياة الداخلية لكل إنسان . وما ينبغى أن يتأذى من هذا الكلام أولئك الذين يرون أن نقطة البداية فى الفن إنما هى « الغنى الداخلى » ، فهذا الغنى الداخلى « إنما هو نتيجة الفقر الخارجى . ورب فنان ممتاز تأفل ملكاته الفنية متى أصبح فى يسر ودعة ورخاء ، أو متى شفاه التحليل النفسى من اضطرابات روحه وصالحه مع العالم الخارجى . إن الأحلام والتصعيد الدينى أو الفنى والعصاب النفسى ، كل ذلك إنما هو طرق تسلكها الرغبات الغريزية المكبوتة فى اللاشعور لترتوى ارتواء رمزيًّا أو مصعّداً . إن الطريق الذى يؤدى إلى الفن ، كما يؤدى إلى أنواع أخرى من النشاط الاجتماعى ، إنما هو التصعيد

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٢٤٢ .

(٢) بودوان ، المصدر نفسه ، ص ٢٤٢ .

(٣) دراكوليدس ، « التحليل النفسى للفنان وآثاره » ، ص ١٣ .

إن لعب الأطفال ، والأحلام ، وأحلام اليقظة ، والإبداع الفنى ، كل أولئك ظاهرات متقاربة تنشأ عن إخفاق الغريزة فى الارتواء فى الواقع . والتصعيد ينقذ من العصاب . لذلك كانت المرأة وهى أقل قدرة من الرجل على الإبداع الفنى أكثر تعرضاً للعصاب . إن التصعيد هو تصريف للطاقة الغريزية نحو غايات إذا نظرنا إليها نظرة سطحية رأيناها غير ذات علاقة باتجاه الغريزة المصعدة ؛ ولكنها فى حقيقة الأمر تنبع من هذه الغريزة رأساً فى هروب تحريرى أو ارتواء تعويضى . وكون معظم صور التصعيد ذات طابع عاطفى يرجع إلى مقدار العاطفة التى ظلت غير مستعملة بسبب كبت الغريزة الجنسية ، فهذه العاطفة تنصرف بالتعويض إلى مثل عليا (الشعر والدين وأعمال البر وما إلى ذلك) يبدو فى ظاهر الأمر أنها تحمل عواطف محبة لا شأن لها بالجنس ، ولكن الحقيقة هى أن النواة التى تخرج منها جميع هذه الصور من التعويض إنما هى جنسية صرفة . وتبنى الفرد لهذه الصورة أو تلك من صور التعويض رهن بما يملك من قدرة على تحويل صراعاته النفسية ، فالأسطورة تمثل التصعيد البدائى وهى الحلقة التى تربط الفن بالدين ، التعبيرين الأساسيين عن تصعيد الغريزة الجنسية . إن الصراع مع الواقع ، هذا الصراع الذى يولد كبت الرغبات الغريزية ويحرمها من الارتواء ، يبعد الفرد عن العالم الخارجى ويقوى اهتمامه بالعالم الداخلى اهتماماً يذكيه الخيال والحلم ، وهذا الانطواء يؤدى إلى تحليل الذات وإلى الاستبطان ، ويؤدى إلى الإبداع الفنى . وإذا تجاوزت الطاقة التكوينية للغريزة الجنسية لدى فرد من الأفراد الحد السوى ، جعلت هذا الفرد معرضاً لكبوت أعنف وحرمانات أشد . وهكذا فإن الشخص الذى يتصف تكوينه بفرط الجنسية معرض أكثر من غيره لصراعات جنسية ، وبالتالى للتعويض بالتصعيد . إن الصراعات الجنسية لدى الشعوب التى تتصف بفرط الجنسية ذات ترجيعات أقوى من ترجيعاتها لدى الشعوب التى تتصف بطاقة جنسية أقل . نلاحظ أثر ذلك حين ننظر إلى التصعيد الجماعى لدى الشعوب التى تتصف بفرط الجنسية ، فنرى أنها تفوق غيرها فى ميدان الإبداع الفنى والدين .

ويستشهد دراكوليدس بقول هسنار : « إن الفنان هو فى الواقع إنسان تتصف غرائزه الجنسية بأنها غير قابلة للتحقق فى الحياة العملية تحققاً كاملا ،

غير قابلة للانطباق على الحياة العملية انطباقاً كاملا »، ويعقب على ذلك بقوله: إن استحالة التحقق هذه تكبل الفنان كما يكبل الأسير ، فكما تصبح الرغبة فى الحرية لدى الأسير مركز وجوده ، كذلك يصبح الحب لدى الفنان مركز إبداعه . وكما لايحتاج الإنسان الحر إلى التغنى بالحرية كذلك لايحتاج الإنسان المرتوى جنسياً إلى التغنى بالحب . « إن الحياة الجنسية هى فى منزلة الصدارة من كل نشاط فنى . فالشعر والموسيقى وكثير من آثار التصوير والنحت إنما هى أشكال مثالية للحب فى جميع صوره ووجوهه . إن التصعيد ، والتعويض ، والإبدال (فيما يتعلق بالاندفاعات الشبقية التى لم ترتو ارتواء جيداً ، أو لم ترتو ألبتة ، الاندفاعات الشبقية التى كُفت أو كبتت أو قمعت) ، هذه هى الوظائف الأساسية للفن » (بشلر) . ولنلاحظ ما هنالك من تشابه بين الرضى الجمالى الذى يولده الخلق الفنى و بين الارتواء النفسى الذى يولده الفعل الجنسى . وهذه القربى تظهر لنا ظهوراً أوضح إذا لاحظنا أن الأثر الفنى يشتمل على ميول جزئية من ميول الغريزة الجنسية (سادية ، مازوخية ، نرجسية ، تفرج ، عرض) ، وكذلك سلوك الفنان (الرغبة فى عرض أثره ، والرغبة فى أن ينقد أثره ، إلخ). وأخيراً فإن الرضى الفنى يمكن أن يولد تهيجاً شبقياً حقيقياً ، بل حتى قذفاً . إن الحب هو المخصب الفذ للإبداع الفنى . ولكن الحب الذى يخصب الإبداع الفنى هو الحب الذى لا يرتوى . « كل امرأة تنام معها فهى رواية لم تكتب » (بالزاك) . « إن إيروس إله الحب ، هو الذى كان ينبغى أن يصوَّر ممسكاً بيده القيثارة يقود جوقة آلهة الشعر ، بدلا من آبولون ، إله النور » (سوريو) . والصلة وثيقة بين الفن والحلم . إن العمل الأساسى فى الحلم والفن على السواء إنما هو إطلاق الغريزة من عقالها رمزاً . إن الحلم والشعر كليهما مظهران لرغبات جنسية غير مرتوية مكبوتة فى اللاشعور . ولكن بينما الإنسان العادى يتصل باللاشعور بواسطة الحلم فى أثناء النوم، فإن الشاعر يستطيع بالإضافة إلى ذلك أن يتصل باللاشعور فى أثناء اليقظة » . إن الشاعر الكبير هو ذلك الذى يخلق ، فى حالة اليقظة، ما لا يخلقه الآخرون إلا فى أثناء النوم . وقوام عظمة دانتى هو أنه اكتشف حقيقة الحلم » (شوبنهاور) . إن الخيال الذى لابد منه للإبداع الفنى لايمكن أن يغتذى إلا من الحرمان فى الواقع .

ويستشهد دراكوليدس بما لاحظه « بفستر » وغيره من أن الإبداع يصبح ، عند الفنان الذى أخضع لتحليل نفسى ، أكثر وعياً وعقلية ، وأنه يفقد شيئاً من قيمته الفنية ، وأن من الممكن أن ينقطع هذا الإبداع انقطاعاً كاملا . ذلك لأن حياة الواقع تصبح بعد التحليل النفسى مُرضية ، فتفتقر حياة الخيال ، وتعوز الفنانَ عندئذ الروح المحركة الناشئة عن العصاب . ويذكر المؤلف حالة مريضة من مريضاته ، وهى موسيقية ممتازة ، وعازفة سمفونيات (سوليست) فيقول إنها كانت تحس ، فى أثناء العزف ، بانفعال يهز كيانها كله هزًّا عنيفاً ويرقرق الدموع فى عينيها ، ويحرك أصابعها ويستثير التصفيق . حتى إذا حُللت فقدت ميلها إلى الموسيقى ، وقال لها الخبراء إنها أصبحت لا تستطيع أن تبث الحياة الحارة فيما تعزفه ، كما كانت تفعل ذلك قبلئذ فى حميا عجيبة . وكثيراً ما نلاحظ لدى الفتيات القادرات على التعبير الفنى ، زوال قدرتهن هذه بعد زواج يرضى صبواتهن إلى الحب والأمومة ، كما أن الزواج يزيل عندهن الأعراض شبه العصابية ، ذلك أن العصاب والإبداع الفنى إنما هما مخرجان للتعويض عن الشقاء النفسى . ويشير دراكوليدس إلى حالة روائى بارع يعرفه ، فيقول إن إنتاجه قد انخفض انخفاضاً كبيراً من ناحية الكم وناحية الكيف كلتيهما بعد أن أُخضع لتحليل نفسى . ويضيف إلى ذلك : والشاعر أو الروائى الذى يستمر بعد تحليله على إنتاج مؤلفات ذاتية لها قيمة فنية كبيرة يدل على أن تحليله كان ناقصاً أو مخفقاً . إن السعادة والسلام الداخلى لا يتفقان مع الإبداع الفنى . فإنما الإبداع ابن الحساسية المرهفة العصابية . والفنانون يعرفون هذا عن أنفسهم . « إن لى نفساً تبلغ من شدة التأثر أن أيسر أمر من الأمور يدخل فيها الاضطراب ويقلبها رأساً على عقب » (بتهوفن) . « إن الحساسية تلتهمنى التهاماً ، فما يمس الآخرين مساً يجرحنى أنا جرحاً وينزف دمائى » (ستاندال) . وليست مظاهر الحساسية هذه إلا استجابات عصابية . « إن العصابى يبنى فى نفسه عالماً خيالياً . فى ذلك العالم الداخلى يعيش ، ويتعذب ، ويفرح فى الوقت نفسه ، لأن هذا العالم الخيالى قد أنشئ وفقاً لحاجاته ورتب ترتيبا فنياً بحيث لو كان العصابى يملك موهبة ما لكان يمكن أن يصبح شاعراً وأن تخرج من عالمه الخيالى آثار إبداع فنى » (شتيكل) .

« إن الفنان يقترب من الحالم ومن العصابى بغنى أخيلته » (فمان) ، « إن كل حلم هو تعبير عن اندفاع ممنوع ، وعن فكرة غير قابلة للتحقق ، وهو يمثل تسوية فى الصراع بين الرغبة والواقع . وهذه الآلية نفسها تتحكم فى الأثر الفنى . فالأثر الفنى كالحلم » (شنايدر) .

ويخلص دراكوليدس إلى القول : « إن الفنان يسعى من خلال خياله وآثاره إلى إرواء رغباته . إنه من وجهة النظر السيكولوجية ، بين الحالم والعصابى . فى هذه الحالات الثلاث (الحالم ، الفنان ، العصابى) هناك هروب من الواقع وعودة إلى العالم الخيالى ، مع فرق واحد هو أن الحالم يعود إلى الواقع حين يستيقظ ، وأن الفنان يعود إلى الواقع بالخلق ، وأن العصابى هو الوحيد الذى يستمر على الانحباس فى حلم عالمه الخيالى « غير أن التعويض التصعيدى لايستبعد التعويض العصابى . فبعض العناصر العصابية يمكن أن تتسرب إلى التصعيد الفنى ، كما أن بعض عناصر الميل الفنى يمكن أن توجد فى العصاب .

فهناك إبداعات فنية فيها عناصر عصاب أو ذهان . هذا ما نلاحظه كثيراً فى التصوير التعبيرى ، والنثر الغنائى ، أو الشعر السريالى ، وهناك حالات مرضية مصحوبة بمظاهر فنية ، فبعض المصابين بالفصام ينظمون شعراً أو يرسمون .

وخلاصة القول « أن الأثر الفنى هو ، عند الخالق والمتأمل ، إفراغ طاقة عاطفية تجمعت بإفراط على بعض الميول بسبب كبتها ، وبسبب استحالة إفراغها. ومن هنا نفهم إلى أى حد يمكن أن يكون الفن تخففاً » (بودوان) . إن الشاعر يصبح بالخلق طبيب نفسه ، فإبداعه الفنى تطهر ، بل هو تحليل نفسى يتولاه بنفسه (شتيكل) . الفن إنقاذ . آلهة الشعر أم حنون تعزى الفنان. وازدهار الفن فى أيام الشقاء دليل على أن الفن عزاء، وازدهار الفن فى ظروف رخاء: لا يبطل الرأى الأول . فالفنان فى ظروف الرخاء يشعر بحرمانه هو شعوراً أقوى ، فيكون الخلق الفنى سبيله إلى التخفف من شقائه ، ووسيلته إلى الارتواء الوهمى . « إن الفنان إنسان انطوائى يقارب العصابى . رغباته غير المرتوية تقوى حياته الخيالية . ولكن الفن يعرض له طريق عودة من الخيال إلى الواقع ، مع استمرار التعلق بالحلم والنرجسية . وهكذا فإن الفنان الذى يريد وهو يحلم بالحب والمجد ، أن يبلغ

السلطة والثراء ، يصل إلى تحقيق أمنياته بفضل آثاره ، ويحصل على ما لم يكن له قبل ذلك وجود إلا فى خياله : المجد ، والغنى ، والجاه ، إلخ » (فرويد : مقدمة إلى التحليل النفسى) .

ولكى يكون هذا الارتواء تاماً يجب أن يعقب الخلق الفنى عرضُه على الناس . فالفنان الذى تخفف بالخلق الفنى من عذابه يرى فى إذاعة إنتاجه شرطاً ضرورياً لاكتمال استعاضته به عن « عوز الحياة » .وفى هذا يظهر أيضاً ما فى الفنان من حب العرض الطفولى ومن عناصر الطموح الناشئة عن الشعور بالتخلف . وفيه أيضاً وخاصة الخوف من العقوبة والحاجة إلى التبرئة . إن إنتاجه اعتراف ، كالاعتراف للكاهن فى المسيحية ، والاعتراف للمحلل فى العلاج بالتحليل النفسى . الفنان فى حاجة إلى جمهوره . إن الجمهور هو بالنسبة إليه محكمة . فإذا لم يمثل أمام هذه المحكمة ظل إلى الأبد كالمجرم يعيش فى قلق وفى غير أمان . فإظهار الفنان إنتاجه للجمهور لايرجع إلى الطموح فحسب ، بل كذلك إلى الاعتراف أمام المحكمة ، للتخلص من شعوره بالإثم . إن كل من أصيب بصدمة نفسية ، أو عانى عقدة الدونية أو حطمته الحياة ، يتملكه الشعور بالإثم لا شعورياً ، فلكى يتحرر من هذا الشعور بالإثم تراه يبحث عن قاض يقضى برأى فى جميع أعماله : قاض يبرئه ويبرره ، أو قاض يحكم عليه ويعاقبه .

إن الخلق الفنى يعوض عن « عوز الحياة » ويميل إلى إطلاق عقد نفسية تعوق حياة الفنان . ولآثار الخلق الفنى من النتائج فى نفس المشاهد والجمهور مثل ما لها فى نفس الفنان ،فالجمهور الذى يعيش تلك الظروف النفسية ذاتها ويعانى تلك الحاجات الحيوية ذاتها يتذوق الأثر الفنى على هذا الأساس.

إننا نحب الفن لأنه يعزينا . « ولكن الخدر اليسير الذى يغرقنا فيه الفن خدر متهرب، وا أسفاه .. إنه انسحاب بسيط أمام ضرورات الحياة ،الضرورات القاسية، وليس يبلغ من العمق ما يكفى لجعلنا ننسى شقاءنا الواقعى » (فرويد : قلق الحضارة) . إن الإبداع الفنى : لا يصفى دائماً الصراعات فى الحياة العملية التى يحياها الفنان ، وإنما يبقى هذا الفنان فى أكثر الأحيان معرضاً لضروب الإخفاق وللعصاب . غير أن الإبداع الفنى يحرره بمقدار ما يبدع . ذلك أن كل الممنوع

الذى يستحيل فى الإبداع الفنى إلى جمال يحققه هو وحده ، يصبح بالنسبة إليه مشروعاً ، ويطهره » (هسنار) .

فلاشك إذن أن تخفف الفنان من شقائه بفضل أثره ناقص.ومتهرب . ولكن هذا التهرب نفسه هو الذى يضمن أن يعاود الفنان محاولة الخلق للتطهير . ولو تطهر الفنان بالخلق تطهراً حاسماً ونهائياً لضعف إنتاجه الفنى كمًّا وكيفاً . وهذا ما نلاحظه لدى الفنانين الذين يعالجون بالتحليل النفسى .

وإن التحلل الأخلاقى الذى شاهدناه بعد الحرب العالمية الأولى والذى سهل الحرية الجنسية ، وجعل الارتواء الجنسى أبكر أو أتم لهو على علاقة علية بنقصان النسبة المئوية للمراهقين المثقفين الذين كانوا يرون قبيل ذلك الحين . إن مراهقى ما بعد الحرب أقل حاجة من الأجيال السابقة إلى التعويض بالفن ، لأنهم لا يعانون من الحرمانات الجنسية ما عانته تلك الأجيال. كان معظم المراهقين فى الماضى ينظمون أشعاراً أو يكتبون يوميات شخصية ويحتفظون بذكريات رومانسية ويحبون حباً عذرياً خلال سنين . أما الآن فقد قل عدد هؤلاء . ذلك أن واقع الحياة يستولى على الكائن الإنسانى فى أيامنا هذه فى سن مبكرة ، فلا يجد الخيال المناخ المناسب لنموه .

ومن العلاقة بين الفن والعصاب تتضح لنا العلاقة بين الفن والجريمة . إن عدداً من الأدباء كانوا مجرمين فى الوقت نفسه ، لأن ينبوع الميل إلى التعبير الفنى وإلى الإجرام واحد ، هو مثلا عقدة أوديب . والفنانون يتصفون على كل حال بصفات نفسية إن لم تصل إلى درجة المرض أو الإجرام ، فهى تذكر بهما : إن الشاعر أو الفنان الذى احتفظ بطفولته بسبب تثبتات وكبوت معينة ، يتصف سلوكه ويتصف طبعه بمظاهر طفلية ، ولا سيا التمركز على الذات والسادية والنرجسية ، وهذا كله يجعله محباً للظهور حسوداً مبغضاً أنانياً متسلطاً نماماً مغتاباً متشكياً ، سريع التأذى ، حالماً ، إلخ ولما كانت النرجسية الطفلية ترتبط من جهة أخرى بحب العرض ، فإن من أبرز مظاهر حب العرض هذا لدى الفنان ميله إلى التفخم والزهو ، وحاجته أيضاً إلى عرض إنتاجه وإلى الاعتراف وإلى البحث عن النقد الذى يبرره أو يحكم عليه . وتلك كلها عوامل نفسية تدخل فى تكوين الطبع الإجرامى . إن مبادئ آلية العمليات اللاشعورية واحدة فى

ميادين يختلف بعضها عن بعض فى الظاهر . فالإجرام ، والأساطير والأوهام والدين ، والفن ، كل أولئك نتائج عمليات واحدة من عمليات اللا شعور ، والغريزة الجنسية تلعب دوراً أولياًّ فى كل منها .

والعقد الرئيسية التى تنشأ عن انحرافات الغريزة الجنسية وتكون مركز الاستجابات الاندفاعية نحو تعويض فهى هى : التثبتات على مرحلة من مراحل الجنسية الطفولية السابقة على المرحلة التناسلية ، عقدة أوديب ، التثبت على سيطرة الأب (الأنا العليا الأولى) ، الشعور بالهجر ، باللاأمان ، بالدونية ، بالإثم ، بالشك فى الذات ، بالخجل الجنسى ، إلخ . وقد يتضافر عدد من هذه العوامل لدى فرد واحد . ولاشك أن الصلة بين عقدة أوديب و بين الإبداع الفنى هى أوثق ما تكون الصلات . « لقد أصبح من المسلم به أن الغريزة الجنسية تلعب دوراً كبيراً فى تكوين الاستعدادات العقلية والميول العقلية . يدل على ذلك نوعان من البراهين : أولهما الارتباط الوثيق بين الاندفاعة الجنسية وبين فعاليات أخرى (كالدين والفن) يجمع معظم الباحثين على أنها تستمد من هذه الاندفاعة الجنسية معظم العواطف والانفعالات التى تستعملها ... والثانى أن فعاليات مختلفة تملك إلى حد كبير القدرة على تحويل الاندفاعات الجنسية أو على تقليل التوتر المفرط الذى يرجع إلى أصل جنسى » (جونس) . « إن هناك معادلات نفسية جنسية يمكن أن تستحيل إليها الطاقة الكامنة للغريزة الجنسية . من ذلك مثلا : القسوة ، الغضب الألم ، الفعاليات العقلية المبدعة التى تعبر عن ذاتها بالدين والفن والشعر (بلوخ).

هكذا يجمع دراكوليدس أقوال علماء التحليل النفسى من هنا ومن هناك ، ويبنى منها تفسيراً للخاق الفنى لا تردد فيه . فالخلق الفنى « ليس فى جميع تجلياته إلا ظاهرة بيولوجية نفسية ، ليس إلا تعويضاً تصعيدياً عن رغبات غريزية أساسية ظلت بلا ارتواء بسبب عوائق فى العالم الداخلى أو الخارجى » .

وقد ناقش دالبييز نظرية التصعيد هذه فى كتابه المشهور « منهج التحليل النفسى ومذهب فرويد » ، وسنعرض لهذه المناقشة بعد قليل . وإنما يهمنا الآن أن نقرر هذه الحقيقة ، وهى أن فرويد قد لا يكون مثل تلاميذه اندفاعاً وجزماً فى تعليل الميل إلى الخاق الفنى بالتعويض التصعيدى عن حاجات غريزية مكبوتة ، وإن

يكن فى بعض نصوصه ما يوحى بهذا . كما أن المدارس المختلفة للتحليل النفسى تنقسم على نفسها فى حل مشكلة نظرية التصعيد . والانقسام واضح خاصة بين مدرسة فرويد ومدرسة يونج .

إن النتيجة فى التصعيد أعلى من سببها . وهذا يخلق صعوبة نظرية كما يقول دالبييز . أما المدرسة الفرويدية فهى تكاد ترى أن السبب والنتيجة واحد فى التصعيد إن الفرويديين يرون أن التصعيد ليس إلا تقنيعاً للميل الجنسى . وهذا نموذج: قال فرويد: « يبدو لى أنه مما لا مجال للمناقشة فيه أن جذور فكرة "الجميل" تثوى فى التهييج الجنسى ، وأن الشيء الجميل لا يعنى من حيث الأصل إلا الشيء المهيج جنسيًّا . وليس يتناقض مع هذا أن تكون الأعضاء التناسلية نفسها ، التى يثير منظرها أكبر تهييج جنسى ، لا يمكن أبداً أن تعد جميلة »[1] .

وقد ألح جونس خاصة ، وهو الشارح الأمين لفرويد ، على التجانس بين نقطة البداية ونقطة الوصول فى التصعيد . قال : « إن إبدال الهدف الجنسى الأصلى بهدف اجتماعى ثانوى ليس هو إحلالا لهذا الهدف محل الهدف الأول بقدر ما هو تفرع الطاقة الجنسية الأولية فى اتجاه جديد . وإذا شئنا الدقة وجب علينا أن نطلق على هذه الظاهرة اسم الانتقال بدلا من اسم الإحلال»[2] . ويقول هذا المؤلف بعد ذلك بقليل: « إننا نلاحظ فى أثناء تحليلات التحليل النفسى أن العملية التى وصفناها آنفاً على أنها عملية إحلال أو تنويع فى الاهتمام ليست فى حقيقة الأمر إلا عملية استمرار (...) وبتعبير آخر ، فإن الطاقة المستعملة فى خلق اهتمام جديد منحدرة من تلك الرغبة نفسها على نحو غير مباشر . هكذا يمكن أن تجتاز حياة الإنسان رغبات أساسية متنوعة دون أن ينكشف للملاحظ العرضى أو للاستبطان الشخصى ما بين مظاهرها من اتصال بعضها ببعض أو استمرار بعضها فى بعض»[3].

فإذا مضينا فى هذا الرأى إلى أقصاه ، كان واضحاً أن فكرة التصعيد تزول تماماً ، ولا يبقى هنالك إلا تقنيعات للميل الجنسى ، فإذا لم نعد أى نشاط فى الحياة

---

(١) فرويد ، « ثلاثة بحوث فى نظرية الحياة الجنسية » ، ص ٢٢ ، هامش .

(٢) « التحليل النفسى نظراً وعملا » ، ص ٧٦٨ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ٧٦٩ .

النفسية العليا إلا عوضاً عن الميل الجنسى ، فتلك مفارقة تبلغ من القوة والعنف أن فرويد لم يجرؤ أن يقول بها ، وإنما هو وقف موقف توفيق ومصالحة ، يصعب تحديده . إنه قد سلم ، ولو بعبارات غامضة كل الغموض وفى غير حماسة ألبتة ، بأصالة الحياة النفسية العليا . وإلى جانب ذلك قال بإمكانية نوع من تحول الطاقة الجنسية إلى طاقة نفسية عليا .

وهذا نص لفرويد يمكن أن يعطينا فكرة صادقة عن موقفه . قال : « إننا نرى أن كل ميل مسيطر على الفرد إنما يكون قد ظهر فى طفولته المبكرة ، وأن سيطرته هذه إنما تمت بتأثير انطباعات حياة الطفولة . ونرى ، بالإضافة إلى هذا ، أن الميل يندمج ، من أجل أن يقوى ، بقوى غريزية أصلية ، حتى يمكن أن يمثل فيما بعد جزءاً كبيراً من الحياة الجنسية . إن رجلا من الرجال مثلا ، يمكن أن يندفع فى البحث اندفاعاً قوياً كاندفاع رجل آخر فى غرامياته ، ثم يكون هذا البحث عنده تعويضاً عن الحب . ونحن نرى أن هذا التعزيز الجنسى للميول لا يتناوله غريزة البحث فحسب ، بل يتناول كذلك معظم الميول الإنسانية الأخرى متى كانت قوية جداً . إن ملاحظة الحياة اليومية تبين لنا أن معظم الرجال يحولون أجزاء كبيرة من قواهم الغريزية الجنسية إلى خدمة نشاطهم المهنى . إن الغريزة الجنسية قادرة قدرة كبيرة على تمثل هذه المساهمات لأنها قد أوتيت القدرة على التصعد ، أى القدرة على أن تترك هدفها المباشر فى سبيل أهداف أخرى غير جنسية ، وأيضاً فى سبيل أهداف يعدها الناس أسمى وأرفع . إننا نرى أن هذه العملية تكون مبرهناً عليها حين يدلنا تاريخ طفولة أحد الناس ، أى تاريخ نموه النفسى ذاته ، على أن الميل المسيطر فى أثناء الطفولة كان فى خدمة اهتمامات جنسية ، ويأتى مصدقاً لهذا أن نلاحظ فيما بعد أن ذبولا واضحاً فى الحياة الجنسية للراشد قد وقع له ، حتى إن جزءاً من نشاطه الجنسى قد حل محله نشاط الميل المسيطر »[1] .

يخيل إلى أننا نستطيع أن نجمل فكرة فرويد بقولنا إنه يؤكد أن النشاطات الإنسانية العليا يرجع جزء من أصلها إلى الغريزة الجنسية . فليس يبدو أن فرويد قد مضى إلى حد الادعاء بأن النشاطات النفسية العليا ، كالميل العلمى مثلا ،

---

(١) فرويد ، « ذكرى طفولة عند ليوناردو دافنشى » ، ص ٥٢ — ٥٤ .

ليست إلا الميل الجنسى وقد تحول . فالنص الذى أوردناه لا يؤكد أن أصل هذه النشاطات جنسى فقط . ولكن فرويد يرى أن العناصر الجنسية يمكن أن تعانى تحولا يدمجها فى النشاط النفسى العالى .

ولكن أتباع فرويد كانوا أقل ترددا من إمامهم ، وأشد جزماً وقطعاً ، كما رأينا ذلك فيما رتبه دراكوليدس من آراء وفيما عرضه من شواهد .

وقد ثارت مدرسة يونج على هذا التفسير الجنسى الصرف لدى المتزمتين من الفرويديين . لقد بدأ يونج أول الأمر بأن أحل محل التجانس الذى يقول به فرويد بين نقطة البداية ونقطة الوصول فى التصعيد ، أحل محل هذه الفكرة فكرة تطور خلاق حقًّا . ثم ازداد بعد ذلك ابتعاداً عن الفرويديين ومضى بتمرده عليهم إلى حد كاد ينكر عنده إنكاراً كاملا أن الحياة النفسية الدنيا تحدد الحياة النفسية العليا .

ومما يؤكد عند دالبييز أن فرويد متردد حائر فيما يتصل بنظرية التصعيد ما قاله فرويد بصدد الكلام على النكتة . يقول دالبييز : لا شك أننا نستطيع أن نورد نصوصاً كثيرة لفرويد يظهر فيها تعليل الفن بالغريزة ظهوراً واضحاً بل عنيفاً . ألم يقل فرويد إن الجمال فى الأصل ليس إلا ما يثير الشهوة الجنسية ؟

ولكننا إذا درسنا آراء فرويد بمزيد من إنعام النظر ، ظهر شىء من الشك . إننا نلاحظ أن فرويد يرى ، فى نظريته عن التصعيد ، أن الميول العليا ، كالعلم والفن ، تندمج مع عناصر مستمدة من الغرائز . وهذا كلام لا يكون له معنى إذا لم يكن لكل من العلم والفن أصل خاص به . فلكى يندمج شىء فى شىء يجب أولا أن يكون متميزاً عنه . ثم إن فرويد قد أكد صراحة ، فى مناسبات كثيرة ، أن الموهبة الفنية لا يمكن إرجاعها إلى غيرها بالتحليل . « يجب أن نعترف لغير العاملين فى التحليل النفسى ، الذين ربما كانوا ينتظرون من التحليل النفسى أكثر مما يستطيع أن يعطى ، بأن هناك مسألتين لا يلقى عليهما التحليل النفسى أى ضوء ، ولعلهما هما المسألتان اللتان تعنيانهم فى الدرجة الأولى . إن التحليل لا يمكن أن يقول لنا شيئاً يوضح الموهبة الفنية ، كما أن الكشف عن الوسائل التى سيستعملها الفنان فى عمله ، الكشف عن التكنيك الفنى ، ليس من اختصاص

التحليل النفسى » . هذا نص قاطع . لا شأن للتحليل النفسى بماهية الموهبة الفنية. بهذا يعترف فرويد . فإذا كان التحليل النفسى يعدل عن توضيح طبيعة الموهبة الفنية ، كان من الصعب أن نقول إن التحليل النفسى لا يرى فى العاطفة الفنية إلا إرضاء غير مباشر لحاجات بيولوجية. إن فرويد لم يدرس طبيعة اللذة الجمالية، ولكنه فى كلامه عن النكتة يصل إلى أمور تكشف لنا عن وجه هام من وجوه تفكيره فى هذه المسألة ، ففرويد يفرق فى النكتة اللفظية بين النكتة البريئة والنكتة المغرضة . « فى بعض الأحيان تكتفى النكتة بذاتها ، وتستقل عن كل فكرة مبيتة . وفى أحيان أخرى تكشف عن نية وتصبح مغرضة » (فرويد : النكتة وعلاقتها باللاشعور ، ص١٠٢) ، والنكتة المغرضة يمكن أن تكون بذيئة، معادية ، ساخرة ، إلخ . فهذا التفريق بين النكتة البريئة والنكتة المغرضة يؤدى إلى نتيجة أساسية أدركها فرويد ، وهى أن اللذة الناشئة عن النكتة يمكن أن تكون مستقلة عن الانطلاق غير المباشر للغريزة المكبوتة . قال « إن للنكت البريئة من القيمة ما ليس للنكت المغرضة ، وللنكت السطحية من القيمة ما ليس للنكت العميقة . فالنكت البريئة السطحية هى النكتة فى أنقى أشكالها ، لأنها تقينا من أن يضلنا الغرض ، وتقينا من خطأ الحكم الذى يرجع إلى قيمة المعنى » (فرويد : النكتة وعلاقتها باللاشعور ، ص ١٠٦) . فإذا كان ذلك كذلك فإلى أى شىء يرد فرويد اللذة الناشئة عن النكتة البريئة ؟ إن فرويد يردها إلى الاقتصاد فى الجهد الخارجى النفسى . فالطفل فى أول الأمر إنما يفكر ويتكلم لاعباً دون أن يعنيه الواقع الموضوعى كثيراً ، وهو لا يصل إلى السيطرة على ملكات المعرفة والتعبير وإلى إجبارها على الانطباق على الواقع ، إلا شيئاً فشيئاً وبجهد قاس . وهذا التوتر لا تمكن المحافظة عليه باستمرار ، لذلك فإن « الميل إلى التمرد على صرامة الفكر والواقع يظل لدى الإنسان عميقاً وثابتاً لا يتزحزح » (فرويد : النكتة وعلاقتها باللاشعور . ص ١٤٥) . ومن هنا تنشأ الحاجة إلى التفكير والكلام « على فراغ » وإلى ترك الوظائف العقلية والكلامية تعمل لا لغاية غير أن تعمل .

ومن هذه الاعتبارات يخلص فرويد إلى أن اللعب بالألفاظ والمعانى يولد لذة أولية . وهذه اللذة الأولية كثيراً ما تتخذ عوناً على إطلاق غريزة مكبوتة .

وهذه هى حالة النكتة المغرضة . فثنائية المعنى الذى يختبئ وراء الوحدة اللفظية يتيح لغريزة العداوة أن تنطلق انطلاقاً غير مباشر على حين كان انطلاقها المباشر مستحيلا . والنظرية القائلة بأن النكتة لعب ليست وجهاً من وجوه النظرية القائلة بأن الفن لعب. ويرى دالبييز أن فرويد لا يتراجع أمام هذا التعميم ، أعنى توسيع نظريته فى أن النكتة لعب ، بحيث تشمل الفن أيضاً ، فهاهو ذا فرويد يقول : « حين لا نستخدم جهازنا النفسى من أجل إرضاء حاجة حيوية ، فإننا ندع له أن يتلذذ بذاته فى ذاته ، ونحاول أن نستمد لذة من مجرد نشاطه . وأنا أفترض أن هذا هو الشرط الذى لا يكون بدونه أى تصور استطيقى ، على أننى أشعر بأننى أجهل بشئون الاستطيقا من أن أؤكد هذا الرأى » (فرويد : النكتة وعلاقتها باللاشعور ، ص ١٠٨) .

ويخلص دالبييز من ذلك إلى القول : « وهكذا نرى أن فرويد قد وسع التفريق الذى قال به بصدد النكتة بين اللذة اللعبية الصرفة وبين اللذة المغرضة . وهكذا يكون للفن إذن وظيفتان ، وظيفة لعبية ووظيفة تطهيرية .

وإذا قال دالبييز وظيفة لعبية فهو يقصد من ذلك أن الفن ليس وسيلة تصعيدية لتحقيق غرائز مكبوتة ، وإنما هو غاية فى ذاته . فالميل إلى الفن ميل إلى الفن وكفى ، والتعلق بالقيمة الفنية مكتف بنفسه . وليس فى حاجة إلى أن يستعير أهدافاً غير أهدافه . ولكن إذا كان الإمام يتردد ، فإن المريدين لا يترددون .

وقد ناقش دالبييز فى الجزء الثانى من كتابه « منهج التحليل النفسى ومذهب فرويد » نظرية تصعيد الميول الجنسية فى الفن ، بطريقة منطقية فطرح هذا السؤال : كيف نتصور تصعيد الميول الجنسية فى الفن ؟

وأجاب بقوله : هناك ثلاث فرضيات : الأولى أن نتصور أن هناك تجانساً كاملا بين الحد الأول الجنسى والحد الثانى الفنى ، إذ لما كان مبدأ العلة الكافية يقول إن الأكثر لا يمكن أن يخرج من الأقل ، فمن الوهم أن نتصور أن يكون للقيمة الفنية نوعية خاصة بها . ويرد دالبييز هذا الرأى ، على أساس أن نوعية الفن هى من المدركات المباشرة التى يدركها الشعور . وأما الفرضية الثانية ،

فهى أن نسلم بأن للفن نوعية خاصة به لا ترد إلى ما عداه ، وأن نقول إن الفن مع ذلك ناشئ عن الحياة الجنسية ، وعن الحياة الجنسية وحدها بتطور خالق حقاً .
ويرد دالبييز هذا الرأى الثانى أيضاً ، على اعتبار أنه يعدل عن مبدأ العلة الكافية الذى يستحيل الاستغناء عنه . وأما الفرضية الثالثة فهى أن نقول إن للفن قيمة كيفية خاصة . ولما كان مبدأ العلة الكافية يقضى بألا يكون تمام المعلول أعلى من تمام العلة ، وجب أن نخلص من ذلك إلى أن الحياة الجنسية لا يمكن أن تكون السبب الذى يولد الفن . ومهما يكن الدور الذى تلعبه الغريزة الجنسية فى الانفعال فإن هذا الدور عرضى لا جوهرى . إن هذه الفرضية الثالثة هى التى يرى دالبييز أنها معقولة .

ويبدو أن فرويد يسلم فى بعض اللحظات بأن الدور العلّى الذى تلعبه الحياة الجنسية فى الفن دور عرضى . وهذا ما يتضح لنا من النص الذى أوردناه منذ قليل ، إذ يترتب على قول فرويد بأن الميل الأعلى يندمج فى عناصر جنسية إنه يسلم بأن هذا الميل الأعلى متميز عن هذه العناصر الجنسية . ولكن فرويد عاد يقول فى موضع آخر : « إن التحليل النفسى ليس عنده مايقوله لنا عن الجمال . وليس هناك إلا نقطة واحدة يمكن تأكيدها ، وهى أن الانفعال الفنى مشتق من الإحساسات الجنسية ، وهو مثال نموذجى على ميل ممنوع من تحقيق هدفه[1] » . وإلى جانب هذا التأويل الجنسى نجد لدى فرويد عناصر نظرية لعبية فى الفن . وهذا ما اتضح من تفريقه بين النكتة البريئة والنكتة المغرضة . فهذا التفريق يدل على أن فرويد قد اتفق له أن اتجه إلى نظرية استطيقية بعيدة عن النظرية الجنسية ، نظرية ترى أن الشرط الجوهرى للجمال هو النشاط التصورى المنزه عن الغرض . وليس بين هذه النظرية وبين القول بأن الشعور بالجمال هو الشعور الناشىء عن رؤية الأشياء فى ذاتها ، بغض النظر عن فائدتها العملية ، أى عن إدراك الأشياء فى فرديتها ، وأن الخلق الفنى إنما هو التعبير عن هذه الرؤية ، إلا خطوة يسيرة فى هذا الاتجاه نفسه من التفريق .

وواضح أنه لا يمكن التوفيق بين هذين الرأيين اللذين نستخلصهما من نصوص

---

(١) فرويد ، « قلق فى الحضارة » ، فى مجلة التحليل النفسى الجزء ١٢ ، ص ٧١٠ .

فرويد ، ومعنى ذلك أن فرويد لم ينجح فى وضع مركب تنسجم فيه النظرية الجنسية مع نظرية الرؤية . ولكن مما يميز عبقرية هذا الإمام أنه أدرك إدراكاً واضحاً أن التحليل النفسى ضيق الحدود فيما يتصل بدراسة الفن ، ولعل العبارة التى صدر بها فرويد كتاب مارى بونابارت عن إدجار بو أن تكون أوضح مثال على ما يمتاز به فكر هذا الرائد من تحفظ ورهافة ، إذ قال : « إن بحوثاً كهذا البحث لا تدعى أبداً أنها تفسر عبقرية الخالقين ، وإنما هى تبين ما هى العوامل التى أيقظتها ، وما هى المادة التى فرضت عليها »[1] . وليس من فرق كبير بين ما يعبر عنه هذا القول وبين ما يعبر عنه يونج ، الذى يخالف وجهة نظر أتباع فرويد ، حين يقول « إن ممارسة أى نشاط نفسى أو نشاط إنسانى نابع من بواعث نفسية ، ويمكن على هذا الأساس بل يجب أن يكون موضوع دراسات سيكولوجية . ولكن هذا نفسه يعيّن بوضوح الحدود التى يمكن ضمنها أن نطبق وجهات نظر هذا العلم على الفن : إن ذلك الجزء من الاستطيقا ، ذلك الجزء الذى يتناول عمليات الإنشاء الفنى ، يمكن أن يكون موضوع دراسات من هذا النوع ، أما الجزء الذى يتناول ماهية الفن فإنه لا يمكن أن يكون موضوع دراسات سيكولوجية . إن هذا الجزء الذى يحاول أن يعرف ما هو الفن فى ذاته ، لا يمكن أن يكون موضوع دراسة سيكولوجية ، وإنما هو موضوع دراسة استطيقية »[2] .

ولكن إذا كان فرويد متحفظاً فإننا لا نجد مثل تحفظه هذا لدى كثير من أتباعه الذين يجب أن نستثنى منهم بوجه خاص شارل مورون الذى درس آثار الشاعر مالارميه على ضوء التحليل النفسى .

وبعد ، فلقد عمد دالبييز إلى المنطق فى نقد نظرية التصعيد التى ترد التعلق بالقيمة الفنية إلى رغبات جنسية مكبوتة ، فإذا تركنا صعيد المنطق ونزلنا إلى الوقائع ، فماذا نرى ؟

إننا نستطيع أن نعرض هذه النظرية فى صورة مبسطة من العرض ، أو أن نترجمها على نحو جاف من الترجمة ، كمايلى : هذا إنسان من الناس محروم

---

(١) مارى بونابارت ، « إدجار بو » ، المجلد الأول ، ص ١ .

(٢) يونج ، « بحوث فى علم النفس التحليلى » ، ص ١١٥ — ١١٦ .

من تحقيق رغباته تحقيقياً طبيعياً سواء لكبت داخلى أو لظروف خارجية . إن هذا الإنسان سيحاول أن يحقق هذه الرغبات بطريق آخر ، ومن الطرق المفتوحة أمامه أن يمارس نشاطاً فنياً ، أن يخلق آثاراً فنية (إلى جانب الطرق الأخرى كالأحلام وأحلام اليقظة والعصاب وغير ذلك مما يشير علماء التحليل النفسى إلى القربى التى بينه وبين الخلق الفنى) ، وها هو ذا يأخذ يمارس هذا النشاط الفنى الذى يعوضه عن حرمانه ، ها هو ذا يصبح فناناً . إن حرمانه من تحقيق رغباته تحقيقاً واقعياً هو الذى يدفعه إلى تحقيق هذه الرغبات بالفن تحقيقاً تعويضياً ، تصعيدياً .

فإذا سألت علماء التحليل النفسى الآن لماذا كان هنالك أشخاص يعانون نفس ما يعانيه الفنان من حرمان ، ثم هم لا يعوضون عن هذا الحرمان بالخلق الفنى ، أجابوك بأن عامل الموهبة هو الذى يتدخل هنا ، فليس جميع الناس متمتعين بالموهبة التى تتيح لهم أن يمارسوا الخلق الفنى ، فلابد من توافر الموهبة الفنية حتى يكون التعويض عن الحرمان بالفن لا بطريق آخر من طرق التعويض . ومن أجل هذا نرى دركوليدس يقول منذ مطلع كتابه «التحليل النفسى للفنان وآثاره» : إن علينا قبل كل شيء أن نوضح هاتين النقطتين : أولا : أنه لابد من توافر الموهبة الفنية حتى يتجه التعويض التصعيدى نحو إبداع فنى صرف ، وثانياً : أنه يجب ألا نخلط بين الموهبة الفنية ، وهى وقف على بعض الأفراد الممتازين ، وبين الميل الفنى الفطرى ، وهو موجود لدى كل فرد منذ الطفولة ويتجلى فى ميل الطفل إلى الرسم واللون والإيقاع والحركة . ومن هاتين النقطتين تخرج هذه النتيجة : إذا كان الإبداع الفنى تعويضاً عن رغبات الفرد الأساسية التى لم يتحقق لها الارتواء فلا يترتب على هذا أن كل قصور عن هذا الارتواء أو أن كل حرمان نفسى يعانيه الفرد سيتجلى فى إبداع فنى ، ذلك لأن وجود الموهبة الفنية شرط لا بد منه لحصول مثل هذا الإبداع ، ولكن الموهبة لا يمكن أن تصل إلى كمال تفتحها وإبداعها ما لم يكن فى حياة الفنان حرمانات وصدمات نفسية ، فالحرمان والألم ينشطان الموهبة الفنية ، وبواسطة الإبداع الفنى يعوض الفنان نفسه عما حرمته منه الحياة . معنى ذلك أن الموهبة الفنية إذا أضيف إليها الحرمان فلا بد أن تؤدى إلى إبداع فنى ، كما أن الإبداع الفنى لا يمكن أن يكون بالموهبة الفنية وحدها ،

فهذه الموهبة تظل معطلة مالم يكن هناك حرمان هو لها بمثابة وقود يعملها .

والسؤال الذى يطرح الآن هو : ما المقصود بالموهبة الفنية ، هذه الموهبة التى أعلن فرويد أن التحليل النفسى لا يستطيع أن يقول شيئاً بصددها : أهى القابليات الحسية والحركية والعقلية التى إن كان التحليل عاجزاً عن أن يقول فيها شيئاً ، فإن دراسات سيكولوجية أخرى (كالدراسات القائمة على منهج التحليل العاملى مثلا) تستطيع أن تكشف عنها وأن تعينها وأن تقيسها لدى الأفراد فتبين مقدار ما يملكونه منها ، أهذا هو المقصود بما أطلق عليه فرويد فى موضع آخر اسم العبقرية[1] ؟

إذا كان المقصود بالموهبة هو تلك القابليات الحسية والحركية والعقلية التى تؤهل للإبداع الفنى ، فيجب أن نتذكر أن هذه القابليات يمكن أن تظل قابليات وألا تنقلب إلى مقدرات . والعبقرية ليست هى هذه القابليات التى يمكن أن تظل كامنة ، وإنما هى هذه القابليات وقد أحالها التعلق بالقيمة الفنية إلى مقدرات خلاقة . والسؤال الذى نرتد إليه إذن إنما هو السؤال التالى : ما أصل هذا التعلق بالقيمة الفنية ، هذا التعلق الذى يصنع العبقرية الفنية ؟ إن أتباع فرويد يرجعون هذا التعلق بالقيمة الفنية إلى الحرمان ، فالشخص الذى يحرم من تحقيق غرائزه الجنسية لأسباب داخلية أو خارجية يبحث عن إرواء هذه الغرائز بالفن تعويضاً تصعيدياً . فإذا ملك « الموهبة » التى تؤهله للإبداع الفنى ، أصبح فناناً . فالميل الفنى تصعيد للغريزة الجنسية .

ولكن فلنعد قليلا إلى ذلك النص من نصوص فرويد الذى سبق الاستشهاد به : « إننا نرى أن كل ميل مسيطر عند الفرد إنما يكون قد ظهر فى طفولته المبكرة ، وأن سيطرته هذه إنما تمت بتأثير انطباعات حياة الطفولة . ونرى بالإضافة إلى هذا أن الميل يندمج ، من أجل أن يقوى ، بقوى غريزية أصلية حتى يمكن أن يمثل فيما بعد جزءاً كبيراً من الحياة الجنسية . إن رجلا من الرجال مثلا يمكن أن يندفع فى البحث اندفاعاً قوياً كاندفاع رجل آخر فى غرامياته ثم يكون هذا

(١) يؤسفنا أننا لا نعتمد على الأصل الألمانى لنصوص فرويد ، وإنما نعتمد على ترجمتها الفرنسية . وليس يستبعد أن يكون مصطلح واحد فى نصوص فرويد قد ترجم إلى الفرنسية تارة بكلمة الموهبة talent وتارة بكلمة العبقرية génie . ومهما يكن من أمر فلا بد من تحديد معانى مثل هذه الكلمات دفعاً للبس .

البحث عنده تعويضاً عن الحب . ونحن نرى أن هذا التعزيز الجنسى للميول لا يتناول غريزة البحث فحسب ، بل يتناول كذلك معظم الميول الإنسانية الأخرى متى كانت قوية جداً . إن ملاحظة الحياة اليومية تبين لنا أن معظم الرجال يحولون أجزاء كبيرة من قواهم الغريزية الجنسية إلى خدمة نشاطهم المهنى . إن الغريزة الجنسية قادرة قدرة كبيرة على مثل هذه المساهمات لأنها قد أوتيت القدرة على التصعد ، أى القدرة على أن تترك هدفها المباشر فى سبيل أهداف أخرى غير جنسية ، وأيضاً فى سبيل أهداف أرقى يعدها الناس أسمى وأرفع . إننا نرى أن هذه العملية يكون مبرهناً عليها حين يدلنا تاريخ طفولة أحد الناس ، أى تاريخ نموه النفسى ذاته على أن الميل المسيطر فى أثناء الطفولة كان فى خدمة اهتمامات جنسية ، ويأتى مصدقاً لهذا أن نلاحظ فيما بعد أن ذبولا واضحاً فى الحياة الجنسية للراشد قد وقع له ، حتى إن جزءاً من نشاطه قد حل محله نشاط الميل المسيطر»[١] .

إننا إذا نظرنا فى هذا النص لاحظنا أن فرويد لا يرى أن التعلق بالقيمة الفنية هو وحده تصعيد للغريزة الجنسية ، بل هو يرى أيضاً أن التعلق بالبحث العلمى إنما هو تصعيد لهذه الغريزة الجنسية ، بل إنه ليرى أن التعلق بأى قيمة من القيم (النشاط المهنى على اختلاف أنواعه) إنما هو كذلك تصعيد للغريزة الجنسية . صحيح أن فرويد فى هذا النص بالذات يرى أن النشاطات الإنسانية العليا يرجع جزء من أصلها ، لا كل أصلها ، إلى الغريزة الجنسية . وأن الغريزة الجنسية تعزز الميل المسيطر ، ولا تخلقه خلقاً . ولكن أتباع فرويد لا يتحفظون مثل هذا التحفظ الذى نلاحظه فى آراء الإمام . فهم يؤمنون بأن التصعيد « لا يعمل جهازاً نفسيًّا جديداً ، وكل ما يعنيه التصعيد هو أن النتيجة النهائية ذات قيمة أعلى »[٢] وهنا يتساءل المرء عن هذه الغريزة الجنسية الواحدة التى تنتج تعلقاً بالتعبير الفنى تارة ، وتعلقاً بالبحث العلمى تارة أخرى ، وتعلقاً بسائر القيم التى يمكن أن يتعلق بها الإنسان تارات أخرى ، ولا يسع المرء عندئذ إلا أن يعجب لهذه العلة الواحدة كيف تنتج معلولات مختلفة كل هذا الاختلاف ؟

---

(١) فرويد ، « ذكرى طفولة عند ليوناردو دافنشى » ، ص ٥٢ — ٥٤ .

(٢) بفستر ، « منهج التحليل النفسى » ، ص ٣١١ .

إن لكل من الإبداع الفنى والبحث العلمى والنشاط الاقتصادى والإيمان الدينى ،إلخ ، نوعية خاصة به، ولا بد أن يكون سببه ذا نوعية خاصة أيضاً ، فكيف يستقيم لعلة واحدة أن تنتج معلولات مختلفة ؟ إننا لا نستطيع أن نخرج من هذه الصعوبة إلا بأن نعد التعلق بالقيمة الفنية ذا وجود مستقل عن الغريزة الجنسية، حتى إذا سلمنا بهذا منذ الأصل كان فى إمكاننا بعد ذلك أن نحاول البرهان على أن هذا الميل يشتد بتأثير ظروف خاصة بالغريزة الجنسية ، أو يضعف ، ولكننا نكون فى هذه الحالة قد أقررنا بأن للتعلق بالقيمة الفنية ينابيع أخرى غير الغريزة الجنسية . قال ليونل تريلنج فى بحثه « الفن والعصاب »[1] « إن الدعوى الأساسية فى التحليل النفسى هى أن أفعال أى إنسان تتأثر بقوى اللاشعور . إن العلماء وأصحاب البنوك ورجال القانون ، والجراحين ، محمولون بحكم تقاليد مهنهم على أن يكونوا أناساً مسايرين محافظين ، ولكن من الصعب أن نصدق أن بحثاً قائماً على مبادئ التحليل النفسى سيعجز عن بيان أن التوترات واختلالات التوازن ليست شائعة فيهم شيوعها بين الكتاب أو أنها ليست من نفس النوع . لست أعنى بذلك أن جميع الناس مصابون بعين الاضطرابات وأن لهم نفسيات واحدة ، ولكنى أقول إنه ليس هناك زمرة من الاضطرابات خاصة بالكتاب .

« فإذا كان الأمر كذلك ، وحرصنا مع هذا على أن نربط قدرة الكتاب بالعصاب ، كان يجب علينا أن نربط كل قدرة عقلية بالعصاب : كان يجب علينا أن نجد جذور قدرة نيوتن فى شذوذاته الانفعالية ، وأن نجد جذور قدرة دارون فى مزاجه العصابى جداً ، وأن نجد جذور عبقرية باسكال الرياضية فى الاندفاعات التى كانت تقوده إلى أقصى درجات المازوخية الدينية (ولم أختر إلا أمثلة كلاسيكية) . إننا إذا جعلنا العصاب والمقدرة متلازمين كان ينبغى أن نعتبرهما كذلك فى جميع ميادين النشاط ، فلا المنطقى ولا الاقتصادى ولا عالم النبات ، ولا عالم الفيزياء ولا عالم اللاهوت ولا صاحب أى مهنة أخرى يمكن أن يكون أرفع من أن يخضع للتعليل السيكولوجى » ، ويمضى تريلنج فيبين أن النجاح العقلى لا يجب فى هذه الحالة أن يعزى وحده إلى العصاب ، وإنما يجب أن يعزى

---

(١) ذكرها دافيد ديشيز فى كتابه « الدراسات النقدية للأدب » .

إلى العصاب أيضاً الإخفاق والقصور ، ومعنى هذا أن نعزو إليه النجاح والإخفاق والتخلف جميعاً ، وهذا يشمل أكثر أفراد المجتمع ويمكن أن يشمل كل أفراد المجتمع . ثم ينتهى تريلنج إلى هذا القول : « ولكن العصاب الذى يعلل كل هذه الأمور ، لا يمكن أن يعتبر تعليلا خاصًّا بمقدرة الإنسان الأدبية » .

إن أتباع فرويد الذين يردون التعلق بالقيمة الفنية إلى الحرمان من تحقيق الغريزة الجنسية ، يقررون قضية لا يستطيعون البرهان عليها .

ولنلق نظرة سريعة على جملة الوقائع التى يعتمدون عليها فى تقرير هذه القضية، أعنى قولهم إن الإبداع الفنى تعويض عن حرمان :

١ – إنهم يلاحظون أولا أن الفنان إنسان غير متلائم مع الواقع . إنه إنسان ذاهل عن الحياة الواقعية ، عاجز عن التكيف مع مقتضياتها .

وفى وسعنا أن نتساءل هنا : هل هذا العجز عن التلاؤم مع الواقع ، هذا العجز الذى نلاحظه لدى الفنان هو السبب الذى يدفعه إلى الإبداع الفنى ، أو أن عكس هذا هو الصحيح ، أى أن انصراف الفنان إلى الإبداع الفنى ، واستغراقه فيه ، وإنفاق كل ما يملكه من جهود فى التعبير عن رؤيته الفنية هو السبب فيما نلاحظه لديه من عجز عن التلاؤم مع الواقع ؟ إنه لصحيح أن هناك تلازماً بين العكوف على الإبداع الفنى وبين العجز عن النجاح فى الحياة . ولكن أى الأمرين هو السبب وأيهما هو النتيجة ؟

أما علماء التحليل النفسى فإنهم لا يترددون فى الإجابة عن هذا السؤال ، ولا يلبثون أن يجزموا بأن العجز عن التلاؤم هو السبب الذى من أجله يصبح الإنسان فناناً إذا توافرت له القابليات اللازمة للإبداع الفنى . ولكن ألا يمكننا أن نقرر الفرضية الثانية ، وهى الفرضية التى تقول إن العجز نتيجة لا سبب ؟ إن يونج يميل إلى الأخذ بهذه الفرضية الثانية . يقول يونج : « الواقع أن حياة الفنان لا يمكن إلا أن تكون مليئة بشتى ضروب الصراع النفسى ، مادام هنالك قوتان متحاربتان فى داخل نفسه : إن الفنان يملك ، من ناحية أولى ، نزوعاً بشريًّا عاديًّا إلى السعادة والرضى والطمأنينة فى الحياة ، ولكنه يملك من ناحية أخرى هوى عارماً عنيفاً للإبداع قد يبلغ من استبداده به أنه يقهر شتى رغباته الشخصية . فلئن كانت حياة

كثير من الفنانين حافلة بشتى مظاهر الخيبة والنقص وعدم الرضا ، إن لم نقل إنها كانت مأساة ، فما ذلك إلا من سوء طالعهم ، بل ربما كان سبب ذلك هو نقص الجانب الشخصي فى حياتهم البشرية العادية .

« يظهر أنه لا استثناء فى تلك القاعدة التى تقضى بأن يدفع المرء ثمناً باهظاً لتلك المنحة الإلهية التى ينعم بها ، ألا وهى شعلة الإبداع . ولعلنا نستطيع أن نقول إن كل فرد منا يولد مزوداً بقدر محدود من الطاقة . ولابد أن تجيء القوة الغالبة التى تسيطر على الجهاز النفسى كله ، فتحتكر لنفسها كل تلك الطاقة ، ولا تدع لغيرها إلا النزر اليسير »[1] . نعم ، إنه لا يُنتظر من شخص وهب كل طاقته للإبداع الفنى أن يكون مثالا للرجل الذى يحسن التصرف فى الحياة ويعرف من أين تؤكل الكتف ، ويجيد التلاؤم مع الواقع والنجاح فى العمل . إن عجز الفنان عن التلاؤم مع الواقع يكاد يخرج من تعريف الفنان نفسه . لقد سبق أن أوضحنا كيف أن الفنان هو ذلك الشخص الذى ينظر إلى الأشياء فى ذاتها ولذاتها ، من أجل أن يراها رؤية كاملة صادقة ، على خلاف الإنسان العادى الذى لا يرى من الأشياء ولا من الحوادث ولا من نفسه إلا ما هو محتاج إليه للتلاؤم مع الواقع ، أى لا يرى منها إلا الصفات المشتركة بينها وبين غيرها ، لا يرى إلا مخططها المجرد ومعناها العام ، فمن الطبيعى مادام الفنان كذلك ، أى ما دام لا يرى الأشياء تلك الرؤية المجردة المختصرة ، ولا ينظر إليها من أجل غرض آخر غير ذاتها ، من الطبيعى أن يصرفه هذا عن التلاؤم مع الأشياء ، وأن يكون شأنه كشأن الذئب الذى حدثنا عنه برجسون ، الذئب الذى يأخذ يتأمل فردية الفريسة بدلا من أن يعدها فريسة كسائر الفرائس ، فينقض عليها ليشبع بها جوعه . إن العجز عن التلاؤم مع الواقع متضمن فى طبيعة الموقف الفنى . وليس هذا العجز هو السبب فى هذا الموقف الفنى ، وإنما هو نتيجة له أو قل إنه جزء من طبيعته أو جانب من جوانبه .

على أننا نستطيع أن نضيف إلى هذا أن الفنان ليس فناناً فحسب ، وإنما هو فنان وإنسان . إن الفنان ليس فناناً فى كل آن . إنه فنان تارة وإنسان

---

(١) يونج ، المصدر المذكور ، ص ٢٢١ .

تارة أخرى ، أو هو فنان من وجه وإنسان من وجه آخر . ولئن كان الفنانون يتفاوتون فى مقدار انصرافهم إلى الإبداع الفنى واستغراقهم فيه ، بحيث إن بعضهم لا يكاد يكون إلا فناناً خالقاً وبحيث إن بعضهم الآخر يوفق بين الإبداع الفنى والحياة العملية توفيقاً كثيراً أو قليلا ، فإن كل فنان هو فى الوقت نفسه إنسان يتلاءم مع الواقع حداً أدنى من التلاؤم لا يستطيع بدونه أن يبقى على قيد الحياة .

إن هنالك فنانين لم يكونوا عاجزين عن التلاؤم مع الواقع ، وكانوا بارعين فى الحياة العملية إلى أقصى حدود البراعة ، ففى هؤلاء اجتمع الفنان والإنسان العادى اجتماعاً لم ينشأ عنه أن أصاب أحدهما الآخر بأى أذى . ولكن لابد من الاعتراف بأن هذه الحالات نادرة ، إذ أن الموقف الفنى لا يدع للحياة العملية إلا النزر اليسير من طاقة الفنان كما أشار إلى ذلك يونج .

٢ — ويلاحظ علماء التحليل النفسى ثانياً أن الفنانين ، بوجه الإجمال ، يتصفون بما يتصف به العصابيون من صفات .

وهنا نستطيع أن نقول إن كثيراً من الفنانين يتصفون بهذه الصفات حقاً . ولكن ليس فى وسعنا أن نزعم أن كل فنان إنما هو امرؤ يشبه أن يكون عصابياً . إن هنالك فنانين متوازنين ، ينعمون بالعافية النفسية . على أننا إذا لاحظنا شبهاً بين سلوك الفنان وسلوك العصابى على وجه العموم ، فليس من المحتم أن نستخرج من ذلك أن مظاهر العصاب هذه التى نلاحظها فيه هى التى تدفع إلى الإبداع الفنى . نحن هاهنا إزاء أمرين يتلازمان لدى أكثر الفنانين : الإبداع الفنى والسلوك العصابى ، ولكن أى هذين الأمرين نتيجة وأيهما سبب ؟ أيهما علة وأيهما معلول؟ إن علماء التحليل النفسى يأخذون بالفرضية القائلة إن الأسباب التى تولد العصاب هى نفسها الأسباب التى تدفع إلى الإبداع الفنى . ولكن ألا يمكن الأخذ بالفرضية المعكوسة التى تقول إن الإبداع الفنى هو السبب فيما نلاحظه لدى الفنان من أعراض عصابية ، ألا يمكن أن يكون العجز عن التلاؤم مع الواقع ، العجز الناشئ عن الموقف الفنى أصلا ، هو الذى يجعل الفنان ، من حيث هو إنسان ، مضطرباً قلقاً عصابياً ؟ ألا يمكن أن نتصور أن يكون جهد الإبداع الفنى علة الإرهاق العصبى لدى الفنان . إن نوعين من التفسير يعرضان لنا مصدد الفنان ، فإما

أن نقول إنه أصبح فناناً لأنه عصابي ، وإما أن نقول إنه أصبح يتصف بكثير من صفات العصابيين لأنه فنان . فأى التفسيرين هو الصحيح ؟ إن يونج يميل إلى الأخذ بالتفسير الثانى . يقول يونج : « إن القوة الإبداعية تمتص شتى الحوافز البشرية ، فما تلبث الأنا الشخصية أن تنمى جميع أنواع الخصال السيئة كالقسوة والأنانية والغرور (أى ما اصطلح على تسميته بعشق الذات) ، وشتى ضروب الرذيلة (...) إن عشق الذات الذى يلاحظ لدى الفنانين يشبه إلى حد كبير حالة عشق الذات التى نجدها لدى الأطفال المهملين وغير الشرعيين الذين تضطرهم ظروف حياتهم منذ نعومة أظفارهم إلى الدفاع عن أنفسهم ضد شتى المؤثرات الهدامة التى تقع عليهم من جانب أناس لا يكنون لهم سوى البغضاء ، فلا يجد الواحد منهم بداً من أن يسلح نفسه ببعض الصفات السيئة ، فما يلبث أن يكتسب طابع الشخصية المتمركزة حول ذاتها ، ثم يظل طوال حياته طفلا عاجزاً مغلوباً على أمره أو رجلا متمرداً يوجه كل نشاطه نحو عصيان القانون الخلقى[1] ... ». ويخلص يونج من ذلك إلى القول بأن الفن هو الذى يفسر الفنان ، لا العكس ، أى أن الانصراف إلى الإبداع الفنى هو الذى يولد ما يلاحظ فى الفنانين من ضروب الاضطراب النفسى ، خلافاً لما يذهب إليه بعض علماء التحليل النفسى من أن هذا الاضطراب النفسى هو الباعث على التعلق بالقيمة الفنية وعلى الانصراف إلى الخلق الفنى .

وإذا صح أن الفنانين الذين عولجوا بالتحليل النفسى قد ضعف إنتاجهم الفنى بعد التحليل كيفاً وكماً ، فهذا لا يدل بالضرورة على أن قلقهم النفسى هو الذى كان ينبوع إبداعهم الفنى ، وإنما يمكن أن يدل على أن التحليل النفسى قد أقنعهم بهجر رسالتهم الفنية ، والعودة إلى الواقع يتلاءمون معه وينجحون فيه ويتخلصون مما كان يفرضه عليهم الفن من عذاب الخلق .

ونعود فنقول إن التحليل النفسى إذ يحاول أن يرد العبقرية الخالقة إلى الغرائز الجنسية المكبوتة يقرر قضية لا يستطيع البرهان عليها . إن التعلق بالقيمة الفنية لا يمكن أن يرجع إلى التعويض عن حرمان . إن هناك فنانين يعيشون حياة جنسية

---

(١) يونج ، المصدر السابق ، ص ٢٢١ .

سوية ، ولا يعوضون بالفن عن أى حرمان . إن الفنان ، من حيث هو إنسان ، يمكن أن يكون ممن يعانون عقدة أوديب مثلا ، ويمكن أن يكون فى أدبه ما يعبر عن هذه العقدة ، والتحليل النفسى يستطيع أن يكتشف فى آثار الأديب هذا التعبير عن عقدة أوديب ، ولكننا لا نستطيع أن نقول إن عقدة أوديب هى السبب فى أن هذا الإنسان قد أصبح فناناً ، قد تعلق بالقيمة الفنية ، ووقف حياته على الإبداع الفنى . إن هناك ينبوعاً آخر للعبقرية . والتحليل النفسى لم يستطع أن يكشف عن هذا الينبوع . قال يونج : « إن الحالة الراهنة لتطور علم النفس لا تسمح لنا بأن نقيم علاقات علية صارمة كالتى نتوقعها من العلوم الأخرى»[1]. وإنه لشيء ثمين جداً ، بعد أن رأينا كيف لا يتردد تلاميذ فرويد فى اعتبار الإبداع الفنى تصعيداً للغريزة الجنسية ، أن نسمع فرويد نفسه يصدر دراسته عن دوستويفسكى[2] بهذه العبارة : « يمكن أن نميز فى شخصية دوستويفسكى الخصبة أربعة وجوه : الفنان ، الخالق ، العصابى ، الآثم . فكيف يستطيع المرء أن يجد طريقه فى هذا التعقيد المحير ؟ أما الفنان الخالق فى دوستويفسكى فهو أقل هذه الوجوه إثارة للشك . فمكانة دوستويفسكى لا تبعد كثيراً عن مكانة شكسبير . والإخوة كارامازوف أعظم رواية كتبت على الإطلاق ، وعرض شخصية المفتش الكبير فى هذه الرواية وهو أحد قمم الأدب فى العالم ، لا يمكن إلا أن يقدر تقديراً فائقاً . وعلى التحليل النفسى ، للأسف ، أن يلقى بأسلحته أمام مشكلة الفنان الخالق »..

ولئن كان التحليل النفسى لا يستطيع أن يقول لنا شيئاً عن العبقرية الفنية ، فإنه كما سبق أن أوضحنا ذلك ، يستطيع أن يكشف لنا عن العلاقة بين شخصية الأديب وبين آثاره .

وهذا ينقلنا إلى الكلام على تحليل الآثار الأدبية بمناهج علم النفس عامة ، ومن بينها منهج التحليل النفسى .

---

(١) يونج ، المصدر المذكور ، ص ٢٠٩ .

(٢) فرويد ، « دوستويفسكى وجريمة قتل الأب » ، ترجمة سمير كرم ، مجلة الآداب ببيروت ، مارس ١٩٦١ ، ص ٤٥ وما بعدها .

الفصل الخامس

الدراسة النفسية للآثار الأدبية

علم النفس فى النقد الأدبى

ليست الدراسة النفسية للآثار الأدبية جديدة . إن البحوث النقدية القديمة التى تعنى بسيرة المؤلف فتربطها ببعض صفات آثاره كانت تدخل علم النفس فى بحثها . ولكنها كانت تفعل ذلك على أساس من المعارف النفسية العامة وعلى أساس من الذوق ، لا بطريقة منهجية. فى حين أن النظريات النفسية الجديدة تمكننا من القيام بدراسات أقرب إلى المنهجية .

وليس فى وسعنا أن نحصى الدراسات السيكولوجية للآثار الأدبية ، فهى أكثر من أن يحصيها عد . ولكن من الممكن تصنيفها نوعاً من التصنيف على أساس المدرسة السيكولوجية التى تنتمى إليها ، فهناك الدراسات السيكولوجية التى قام بها علماء الأمراض العقلية ، وهناك الدراسات التى قام بها علماء الطباع ، وهناك الدراسات التى قام بها علماء التحليل النفسى . وهذه الدراسات الأخيرة أوفر عدداً من سائر الدراسات السيكولوجية الأخرى . غير أنها تصنف هى أيضاً بنوع من التصنيف فى مدارس : فهناك الدراسات التى تستلهم نظريات فرويد ، وهناك الدراسات التى تستلهم نظريات آدلر ، وهناك الدراسات التى تستلهم نظريات يونج ، وهناك دراسات أخرى لا تتقيد بنظرية من هذه النظريات وإن تكن متأثرة بها ، وإنما هى تستفيد منها ، مع تحرر يزيد أو يقل مما فيها من مذهبية ، فمن هذا القبيل دراسات جان بول سارتر عن بودلير ، وجاستون باشلار [1] عن لوتريامون ، وفيبر [2] عن فرثال إلخ إلخ .

وقد يميل المرء إلى الشك فى قيمة هذه الدراسات جميعها ، ما دامت تعتمد على « نظريات» يضرب بعضها بعضاً . ولكن الواقع أن اختلاف هذه النظريات

---

(١) باشلار ، « لوتريامون » .

(٢) فيبر ، « سيكولوجية الفن » .

يرجع إلى أنها تنتبه إلى جوانب من الواقع مختلفة ، أكثر مما يرجع إلى تعارض فى تفسير جانب بعينه من الواقع . ومن أجل هذا يأمل المرء أن تتكامل هذه «النظريات» فى يوم من الأيام وأن يدخل بعضها فى بعض ، فتكون من تكاملها هذا مجموعة من الرموز تمتص جميع جوانب الواقع ، ولا تدع شيئاً من معطياته خارجها . ويومئذ يكون علم النفس قد صار إلى علم حقًّا ، شأنه شأن سائر العلوم ، فكما أن هناك علماً فيزيائيًّا واحداً ، كذلك سيكون هنالك علم نفس واحد ، يدخل الوقائع النفسية فى منظومة رموزه ، ويوضح قوانين الحياة النفسية . وبانتظار ذلك يجب أن ينظر إلى هذه البحوث السيكولوجية على أنها تنظيمات جزئية لجوانب جزئية من الواقع النفسى ، وهذا لا يطعن فى صدقها بقدر ما يقدح فى ادعاء اكتمالها منذ الآن . على أننا لا نستطيع طبعاً إلا أن نفرق بين دراسة جدية ودراسة غير جدية حتى فى نطاق هذا التنظيم الجزئى . إن كثيراً من الدراسات السيكولوجية للآثار الأدبية يمكن أن توصف ، دون أن تظلم ، بأنها أجلست الواقع النفسى على سرير بروكوست فبترته تارة ومطته تارة بحيث ينطبق على السرير دون زيادة ولا نقصان .

والتحفظ الأهم من هذا هو أن نتذكر دائماً أن الآثار الأدبية إن كانت ثمرة شخصية المؤلف ، فإن فى الكاتب المبدع دائماً صبوة إلى التحرر من شخصيته ، وهو يحقق هذا التحرر كثيراً أو قليلا ، فإذا هو يخرج من جلده ليندس فى جلد غيره كما سبق أن أوضحنا ذلك من قبل ، وعلى هذا الأساس يمكن أن تكون آثاره أكثر من شخصيته ، كما يمكن أن تكون أقل منها أيضاً ، فرب جانب من شخصيته لم تعبر عنه آثاره ، ورب وجوه من الحياة النفسية صوّرها دون أن تمت إلى تجاربه الشخصية بصلة . ولاشك أن عالم النفس يستطيع أن يتحاشى مزالق الخطأ هاهنا بما حققه من نقلة دائمة بين آثار المؤلف وسيرة حياته .

كما ينبغى أن نتذكر دائماً أن التحليل النفسى لشخصية الأديب بواسطة آثاره لا يمكن أن يصل إلى نتائج يقينية كالتى يمكن الوصول إليها بالتحليل المباشر لشخصيته ، حين يجلس هو نفسه بين يدى المحلل النفسى ليطبق عليه هذا المحلل النفسى مناهج التحليل المعروفة .

ونستطيع أن نجمل الأغراض التى تهدف إليها الدراسة السيكولوجية للآثار الأدبية فيما يلى :

● فهى تارة تحلل أثراً معيناً من الآثار الأدبية، لتستخرج من هذا التحليل بعض المعلومات عن سيكولوجية المؤلف .

● وهى تارة أخرى تتناول جملة آثار المؤلف وتستخرج منها نتائج عامة عن حالته النفسية ثم تطبق هذه النتائج العامة فى توضيح آثار بعينها من آثاره .

● وهى تارة تتناول سيرة كاتب من الكتاب على نحو ما تظهر فى أحداث حياته الخارجية وفى أمور أخرى كرسائله أو اعترافاته أو يومياته الشخصية ثم تبنى من هذا كله نظرية فى شخصية الكاتب: صراعاته ، حرماناته ، صدماته ، عصاباته ، لتستعمل هذه النظرية فى توضيح كل مؤلَّف من مؤلفاته .

● وهى تارة أخرى تنتقل من حياة المؤلف إلى آثاره ومن آثاره إلى حياته ، موضحةً هذه بتلك وتلك بهذه ، ملاحظة فى حياته بعض الأزمات المنعكسة فى آثاره ، وملاحظة من طريقة انعكاس هذه الأزمات فى آثاره ماذا كان معناها الحقيقى فى سيرة حياته .

وهى فى أكثر الأحوال تجمع بين هذه الأغراض كلها ، وتستعمل هذه الأساليب جميعها .

على أنه لابد لنا قبل ضرب بعض الأمثلة على هذه الأنواع من الدراسات ، من أن نذكر أنها لا تطمع ، أو يجب ألا تطمع ، فى أن تكون نقداً تقييمياً للأثر الأدبى ، فهى إذ تحلل الأثر الأدبى على ضوء شخصية الأديب لا تقول لنا هل هذا الأثر جميل أو غير جميل ؟ هل هو عبقرى أو هو تافه ؟ فلذلك شأن آخر لا علاقة لعلم النفس به ، وإن يكن فى إمكانها أحياناً أن توضح بعض جوانب الأثر ، أن تكشف عما فيه من عمق كان خافياً قبل ذلك التوضيح ، فيزداد بذلك فهمنا للأثر ، وإدراكنا لجماله .

وهنالك تساؤل يحسن أن يشار إليه : إذا كان التحليل النفسى للأثر الأدبى لا ينتهى إلى حكم فى قيمة هذا الأثر الأدبى ، فهل هو يفسد على قارئه استمتاعه

بجماله ؟ هل إذا رأينا عقدة أوديب مثلا ، وراء قصيدة من القصائد ، أفسدت هذه الرؤية بجمال هذه القصيدة ؟ إن شارل بودوان الذى حلل آثار فكتور هوجو يقول إن هذا التحليل لم يفسد عليه إحساسه بجمال هذه الآثار[١] ، وكذلك يقول شارل مورون الذى حلل الآثار الشعرية لمالارميه[٢]. إن تفسير قوس قزح لا يذهب بجماله[٣] . وإن تحليل العين الناعسة لا يبدد فتونها .

وقد اخترنا أن نعرض ثلاثة نماذج من هذه الدراسات السيكولوجية للآثار الأدبية تمثل أنواعها ، وتتجلى لنا من خلالها التحفظات التى أشرنا إليها . فأما الأولى فهى الدراسة التى تناول بها رونيه لوسن دراسة شخصية ألفرد دوفينى من خلال آثاره وحياته على أساس من علم الطباع ، وأما الثانية فهى التى تناول بها الدكتور فروتيه دراسة شخصية الشاعر مالارميه كما تتجلى فى حياته وفى آثاره أيضاً ، وذلك على ضوء علم الأمراض العقلية ، محاولا أن يرد شعره الذى يعبر عن العدم إلى تجربة العدم التى عاشها هذا الشاعر فى أثناء نوبات الماليخوليا ، وأما الدراسة الثالثة فهى التى تناول فيها شارل مورون دراسة هذا الشاعر نفسه مالارميه ، وقد آثرنا عرضها على عرض غيرها من الدراسات التى قام بها علماء التحليل النفسى ، أولا : لأنها باحتكاكها بدراسة الدكتور فروتيه تكشف لنا عن مزالق الخطأ التى يمكن الوقوع فيها ، وعن أنواع التحفظ التى يجب التزامها ، وثانياً : لأنها تمتاز على ما عداها بأنها تلقى على الأثر الأدبى أضواء تحمل إلى النقد الأدبى فوائد كبرى ، خلافاً لدراسة مارى بونابارت مثلا التى لا تزيد على أن تشخص حالة إدجار بو المرضية .

١ ــ شخصية ألفرد دوفينى فى ضوء علم الطباع

لقد تحدث لوسن فى كتابه « علم الطباع » عن الفوائد التى نجنيها من علم الطباع ، فجعل التعليل الأدبى فى طليعة هذه الفوائد . وأحس أن من واجبه أن

(١) شارل بودوان ، « التحليل النفسى لفكتور هوجو » ص ١٠ .

(٢) شارل مورون ، « التحليل النفسى لمالارميه » ، ص ٢٤٠ الهامش .

(٣) جان مارى جويو ، « مسائل فلسفة الفن المعاصرة » ، الترجمة العربية ، ص ٧٦ .

يبرهن على ذلك أولا وقبل كل شيء بالرد على من يحاول تعليل الأثر الأدبى بعوامله الاجتماعية فحسب . فهو يقول لذلك ما مجمله : إن تعليل أثر من الآثار الأدبية يقتضينا أن نرجع إلى عوامله التاريخية ، فندرس العصر الذى ظهر فيه ، والأشخاص الذين تأثر بهم المؤلف ، والأحداث التى شهدها وكان لها أصداء فى نفسه ، والمؤثرات التى خضع لها فى بيئته ، والظروف الاجتماعية التى فعلت فعلها فيه ، إلخ إلخ[1]. ولكن هذا كله لا يكفى ، وإلا كنا كمن يسلم بأن الفكر الذى نقول إنه أنشأ الأثر وخلقه لم يزد على أن شاهده ، وأن العبقرية قبول لا إبداع ، وأخذ لا عطاء ، وأن العلاقة بين الخالق والمخلوق ليست إلا كالعلاقة بين المرآة وصور المارة التى تنعكس فى المرآة ، وأن المؤلف لو خضع لمؤثرات أخرى ، لأملت عليه هذه المؤثرات آثاراً غير التى أنشأها بل لأملت عليه آثاراً تعارض تلك التى أبدعها . وفى هذا كله ما فيه من تهافت فى الرأى . فإن هناك شروطاً فى ذات المؤلف تضاف إلى الشروط الخارجية التى أحاطت به وأن هناك حرية المؤلف أيضاً : وجهت الظروف الخارجية والظروف الداخلية معاً إلى مثل أعلى يصبو إليه المؤلف ويتضح له كلما غذ الخطى فى السعى إلى تحقيقه . هذا ما يذهب إليه لوسن ، فلننظر أولا فى هذه الشروط الداخلية .

هل كان فى وسع باسكال أن يكتب كتاب كانديد؟ وهل كان يمكن أن يدافع كانت عن أخلاق اللذة ؟ مستحيل . ذلك أن فى كل إنسان جملة من الشروط الولادية الدائمة ، تعين عمله ، وأذواقه ، ومساعيه ... فهو قبل أن يبلغ أصالته المكتسبة ، قد مهرته الطبيعة منذ ولادته بأصالة فى صلب تكوينه . أإذا عاش لامارتين فى عصر آخر ، وتكلم لغة أخرى ، وتأثر بمجتمع آخر كان غير لامرتين ؟ قد ينظم يومئذ غير ما نظم من أشعار ، وقد يختار عندئذ غير ما اختار لقصائده من موضوعات ، وقد يُظهر على نحو آخر تأثير الماضى والظرف التاريخى اللذين حددا تفتح عبقريته الشعرية . ولكنه كان سيجد فى نفسه عين ما وجده فيها من عناصر الخلود والأصالة التى كونت عبقريته ، وصبغت آثاره بلونها الخاص .

---

(١) لوسن « علم الطباع » ص ٥٨٢ — ٦٣٧ .

ولئن لم يستطع بيرون أن يكتب «نقد العقل المحض » ، ولئن لم يستطع كانْت أن يكتب دون جوان أو تشايلد هارولد ، فمما لا شك فيه أن ذلك يرجع إلى أن فى كل من الرجلين جملة من الاستعدادات الدائمة تهيئ أولهما لأن ينقد المعرفة ، وتهيئ الثانى لأن يقول الشعر . ولما كانت هذه الاستعدادات هى الطبع ، فعلى علم الطباع إنما يقع عبء تعليل الآثار الفكرية التى خلفها الكاتب ، فالطبع يشير إلى ما سبق تدخل الحرية ، يشير إلى الشروط التى بدونها لا يكون ثمة ما يدعو الحرية إلى السير فى هذا الاتجاه دون ذاك ، وإلى عمل هذا الشيء دون غيره من الأعمال . لقد كان بيرون عصبيًّا متعالياً . إنه انفعالى مسرف فى الانفعالية تهتز نفسه اهتزازاً قويًّا لجميع ما يلامس أوتارها . وما من ترجيع بعيد يلجم الاستجابة، وهو إلى ذلك يملك مؤهلات خيالية وعقلية . فكان لابد للانفعال الذى ثار فى نفسه أن يتبلور فى صيغ كلامية هى هذه الأشعار . ثم إن هؤلاء العصبيين يمتازون بتقلب العواطف ، وتعاقب الشاعر ، كأن لكل عاطفة جديدة تخامرهم قوة خاصة تطرد العاطفة التى سبقتها . لذلك يهز الشاعر فى قارئه انفعالات متعارضة كالتى اهتزت فى نفسه . إن الرومانسية فى طبعه . وكان بيرون إلى ذلك محبًّا للظهور ، مزهوًّا بما يحدث من أثر، وكان يشكو من آفة فيه تشعره بالتخلف ، فكان لذلك كله لا يهتز فحسب ، بل يحب أن يهتز إلى أبعد الحدود . وهذا هو يمضى إلى الأمكنة والأحداث التى تذهل الناس ، ويريد أن يختم حياة الشاعر بميتة بطل .

ولننظر بعد ذلك فى كانْت ، نقيض بيرون ، فى الصيغة الطباعية . إنه قليل الانفعالية إلى أبعد الحدود . وإنه قوى الترجيع البعيد إلى أقصى الدرجات ، وإنه يملك قدرة جبارة على التحليل . حياته معدة للنظام ، فلا العواطف القوية ، ولا الرغبات الجنسية ، ولا المطامع الاجتماعية ، لا شيء من ذلك يهز حياته . فلابد أن يقف حياته على التفكير . ولكن هذا التفكير الذى أوتى الطهارة العقلية إن صح التعبير ، لابد أن يعنى بمكافحة كل ما حرم منه صاحبه ، وفى طليعة ذلك شدة الحياة العاطفية ، التى تدفع صاحبها إما للانخراط فى « حياة الأرض » وإما للافتتان باللانهاية و « الارتفاع عن الأرض »، وهذه حماسة غير

معقولة فى نظر كانْت . فها هو ذا يربط الدين بالأخلاق، ويقضى على الميتافيزيك، ويحد مدى المعرفة . وها هو ذا لا يبقى من الأخلاقية إلا الجوهر المجرد ، والشكل المحض ، وينتقص من قيمة الاندفاعات العاطفية ، بل من قيمة أكرم حركات القلب .

هكذا يفسر أدب بيرون وتفسر فلسفة كانْت على ضوء ما يحمل كل منهما من طبع . وهو تفسير إجمالى ، لم ينفذ إلى التفاصيل ، ولا ألمّ بمختلف الجوانب . إلا أنه بداية أولى .

ولا ينكر لوسن أن هناك شعراء أثروا فى بيرون تأثيراً كبيراً ، وأن قراءة هيوم قد فعلت فعلها فى كانْت . فهو لا ينكر أن يكون للبيئة أى تأثير ، وإلا كان يقع فى خطأ يشبه الخطأ الذى يقع فيه أصحاب النزعة الوضعية ولا سيما الاجتماعيون ، إذ يذيبون الفرد فى الظروف الاجتماعية التى لابست نشأته وحياته . ولكنه يقول : لا بد أن يكون هنالك شىء آخر غير البيئة، هو الذى جعل كانْت وبيرون من بين جميع الناس الذين قرأوا ما قرآه ، وتأثروا بما تأثرا به ، يحيلان هذا التأثير على نحو ما أحالاه . بل يذهب لوسن إلى أبعد من ذلك فيتساءل : ألا تفسر هذه القراءات نفسها بأن صاحبها قد تخيرها تخيراً وآثرها من تلقاء نفسه وفقاً لطبعه . إن المرء يسعى إلى ما يحب . وإنه لشاعر أو فيلسوف من قبل أن يعرف أنه كذلك . وما نقلده فى الآخرين هو ما نفهمه ، والصدفة ملاقاة بقدر ما هى مواتاة .

وقد نظر لوسن فى حياة ألفرد دوفينى وفى آثاره فانتهى إلى أن هذا الكاتب ينتمى إلى الطبع العاطفى ، على إفراط فى اللافعالية وإفراط فى الترجيع البعيد ، وضيق فى ساحة الشعور ، وتمركز على الذات ، يضاف إلى ذلك أن عقله ليس تحليلياً . ولكن لعلم الطباع أربعة مستويات : علم الطباع العام، علم الطباع الخاص ، علم فئات الطبع ، علم طبع الفرد .

وعلم طبع الفرد لا يقتصر على معرفة النموذج الذى ينتمى إليه الفرد ، والفئة التى ينتمى إليها من فئات ذلك النموذج وإنما يضيف إلى ذلك معرفته برد الأنا الحرة على الطبع وفقاً للقيمة التى تتعلق بها وتهدف إليها ، كما يضيف إلى ذلك

معرفته بالعوامل الاجتماعية وغير الاجتماعية التى تفاعلت مع الطبع ، أى يدرس الطبع وقد صار بتخصصه إلى شخصية . وعلى هذا الأساس درس لوسن شخصية ألفرد دوفينى .

أما أن ألفرد دوفينى شديد الانفعالية ، فذلك مالا يستطيع أحد إنكاره ، فيما يقول لوسن ، حتى لقد تجلت انفعاليته هذه منذ نعومة أظفاره حين كان تلميذاً فى كلية هيكس ، فكانت تؤذيه أمازيح رفاقه على براءتها ، ولم ينس تأذيه منها خلال حياته كلها . ثم إن حياته كلها تدل على فرط انفعاليته . إن شعره ونثره لا يعبران عن شىء غير العواطف . وأوضح تعبير عن هذه الانفعالية قوله عن نفسه : « إن ما يمس الآخرين مساً يجرحنى حتى يفجر دمى » .

وأما أن ألفرد دوفينى لا فعال فهناك ، فيما يرى لوسن ، ثلاث سمات تساعد على تأكيد هذه الصفة فيه .

الأولى فقدان السهولة . إنه ينتج قليلا ، وخلال عدد قليل من السنين . إنه لا يعرف ذلك « الإلهام » ، ذلك التدفق الغزير فى الصور والتعابير . إن الكتابة شاقة عليه . إنه يقد من صخر ، ولا يغرف من بحر . ولم تتفتح عبقريته إلا فى عناء . إنه غير ذى أجنحة .

والسمة الثانية هى أنه لم يصل إلى الإيمان الدينى ، إن الإيمان الدينى لا يكون بدون أجنحة يرتفع بها المرء إليه . واللافعالية هى التى أقعدت فينى عن الصعود إلى مستوى الإيمان ، وأوردته موارد الشك واليأس .

والسمة الثالثة التى تدل على أن فينى غير فعال ذو ترجيع بعيد ، أنه لم يترحل . لقد ظل طوال حياته يحلم ببحيرة جنيف وبإيطاليا ، وبغيرها من بلاد الدنيا ، ولكنه لم يسافر . . . وحين كان فى الجيش لم يهنئ نفسه كثيراً على أنه طاف فى بلاد فرنسا .

ومما يدلنا على أن فينى كان مفرطاً فى اللافعالية ، أن نظرته الشعرية إلى الكون مطبوعة بطابع الاستسلام للقدر . إذا حاق بك شر فلا تقل شيئاً ، ولا تفعل شيئاً ، بل ينبغى لك أن تبكى .

وأما أن ألفرد دوفينى كان قوى الترجيع البعيد ، فذلك ما يتضح من أمور كثيرة . إن فينى ليعبر عن قوة الترجيع البعيد لديه حين يحدثنا عن « حساسيته المفرطة ، المكبوتة منذ الطفولة » ، وحين يقول إن الإنسان « يحمى بالتهذيب نفسه » ، وحين يحمد فى الإنجليز قدرتهم على إخفاء حركات قلوبهم . وأبلغ من ذلك فى الدلالة على قوة الترجيع البعيد ما أجراه على لسان ستلو إذ يقول للدكتور نوار « . . إنك بذلك لتفقده فى ساعة واحدة كرامة حياته كلها » . من كان ذا ترجيع قريب فإنه يقسم الزمان إلى لحظات متعاقبة مستقلة . .. أما من كان ذا ترجيع بعيد فإنه يرى فى اللحظات كلا لا ينفصل جزء منه عن الأجزاء الأخرى ، فكل لحظة تعبر عن جميع اللحظات .

ومن آيات ترجيع الأشياء فى نفسه مدة طويلة من الزمان ، أن ما اختلجت به نفسه فى أثناء الطفولة من مشاعر وتأثرات ، وأن ما أصاب طموحه من ألوان الخيبة والإخفاق ، وأن ما انعقد بينه وبين أصدقائه من صلات الود ، أن كل ذلك لم يمّح من نفسه بعد انقضائه ، بل خلف فيها سلسلة طويلة من الانفعالات والتأملات كانت مادة ما نظم من شعر ، وما ألف من روايات . وكان فينى شديد التعلق بالماضى ، قليل الاحتفال بالمستقبل ، لا ينتظر أن يتغير قدر الإنسان ، ولا يتوقع أن يتحسن نظام المجتمع . وبتأثير ثقل الماضى عليه ، استسلم شيئاً فشيئاً لعاداته ، وهرب من العلاقات التى يمكن أن تعكرها أو تجددها مكتفياً بالوفاء لذكرى أمه ، وبالحدب على زوجته المريضة ، وبالقراءة والعمل بعيداً عن الناس فى جوف الليل .

ولننظر بعد كيف تجتمع هذه الخصائص المقومة لطبعه العاطفى ، فتنحدر منها الصفات التى تلاحظ فى العاطفيين :

التأذى : كان فينى أشد إحساساً بالانفعالات المؤلمة منه بغيرها . وقد انتهى من ذلك إلى اعتبار الألم نسيج الحياة . وها هوذا يتمثل صورة سيزيف : إن الألم الإنسانى لا علاج له ولا برء منه . وإنه لألم شاق عسير ، وإن الحياة جهد وجهاد .

وإن رد فينى على هذا الشعور البائس بالألم والعذاب هو رد خاص بالعاطفيين .

إن فيني لا يتوجع لنفسه ، بل يرثى لحال الإنسان بوجه عام . وهو لهذا يجعل الشفقة جوهر الأخلاق ، حتى ليغفر للخطاة خطاياهم . وهذا كله من نتائج الترجيع البعيد .

الانطواء على الذات : والإنسان ، الإنسان وحده ، هو الذى يعنيه فى كل هذا ، الإنسان كما يحسه فى ذات نفسه . لقد كان فيني انطوائياً ، قضى الجزء الأكبر من حياته فى تأمل ذاته ، وإن لم يكتب « يوميات شخصية » بهذا العنوان ، فقد وجدوا بين أوراقه ما يصح أن يطبع « يوميات شخصية » ، وإن لم يعن هو بنشر هذه الأوراق ، فلأن همه كان منصرفاً إلى التعبير الشعرى عن ذاته ، لا إلى ملاحظة ذاته فحسب . وكان من نتائج هذه الانطوائية : انصراف انتباهه عن العالم الخارجى ، وها هو ذا يعترف قائلا : « إن صوت فكرى يبلغ من العلو أن الضجة الخارجية لا تخنقه . إن عمل نفسى ليتحدث بصوت قوى ، ولا ينقطع عن الحديث » . قال سانت بوف عنه : « إنه كان لا يلامس الأرض ، إلا لضرورة » ؛ و « إنه كان يجهل أشياء الشارع » . وقد تحدث هو نفسه غير مرة ، عن « السرنمة » التى يلقيه إليها خياله وأحلامه .

وموضوع هذا التأمل الداخلى إنما هو الذات نفسها . وتلك صفة لعلها أعمق صفات العاطفى ، أعنى ارتباط الذات بذاتها . قال فيني فى يومياته « إننى فى حديث مع نفسى لا ينقطع » . وكثيراً ما كان يتفق له ، وهو يحدث غيره ، أن يغيب عن موضوع الحديث ، ويتابع حلمه الداخلى . وعن نفسه ، عن عواطفه وصبواته ، إنما يحدثنا شعره ، وتحدثنا رواياته ، فى ألف صورة وصورة . لقد كان عاجزاً عن الخروج من ذاته ، وكان عاجزاً عن نسيان ذاته ، « تعبت من نفسى حتى لأكاد أموت تعباً » . إن الأحلام التى تدور حول ذاته تملأ أكبر قسم من حياته ، حتى لقد سمى هذه الأحلام عملا حين قال فى خطابه للأكاديمية : « إن عمل الشاعر ، إنما هو الأحلام » .

وقد كان فيني متشائماً ، وكان تشاؤمه وليد طبعه . إن هذا التشاؤم يرجع إلى اجتماع اللاانفعالية إلى الانفعالية والترجيع البعيد .

قال فيني على لسان شاترتون : « قد قتل الحلم فيك العمل » . وهذا تشخيص

غير صحيح تماماً . فلئن استغرق فيني في الحلم ، فإن الحلم لم يقتل فيه شيئاً ، لأن استغراقه هذا في الحلم ، إنما كان نتيجة لعجزه عن الفعل . ولذلك لم يلبث فيني أن أدرك ثم اعترف أنه خدع عن نفسه حين تمنى الانخراط في السلك العسكري ، فقال : « لقد عرفت في وقت متأخر أنني أخطأت ، وأنني أقحمت في ميدان الحياة العملية طبيعة خلقت للتأمل». وما وقع له واضح جداً من الناحية الطباعية ، فإن حاجته إلى العظمة ، وهي حاجة يستشعرها كل عاطفي ، قد دفعته بالتعاون مع البيئة التي عاش فيها طفولته ، إلى نشدان المجد العسكري . ولكن هذه الرغبة لم تكن إلا رغبة شعرية ، وكان لا بد أن تظل كذلك بسبب عجزه عن الفعل .

حب العزلة : الميل إلى العزلة خصلة تلاحظ في جميع العاطفيين . . . إنهم في العزلة يجدون أنفسهم، يحتمون من الجروح التي قد يصيبهم بها الآخرون، يستمتعون بذواتهم ، يتلذذون بالتيار الدافق في أنفسهم . ولقد عبر ألفرد دوفيني عن حبه للعزلة في شعره وفي نثره على السواء ، وانتهى إلى الاعتصام بالوحدة ؛ يجد فيها قدره وأمنه وراحته . وبلغ من نفوره من الحياة الاجتماعية أنه هتف : « الحق أقول لكم : قلما يكون الإنسان على خطأ ، ولكن النظام الاجتماعي على خطأ دائماً » . لقد كانت حاجته إلى الاستقلال حاجة ضارية كاسرة ، فلم يحتمل الجيش ، وابتعد عن الأندية والجمعيات وامتنع عن الانتماء إلى حزب ، وانصرف عن حياة الصالونات : « حين يعود المرء في المساء من عالم الصالونات يدرك كيف أنه استبدل بطبعه طبعاً آخر ، وكيف أنكر نفسه عشر مرات » .

وهذا الميل إلى الوحدة هو الذي قاده إلى مين جيرو ، وفي خياله حلم جميل ، هو أنه سيجد في أحضان الطبيعة ضالته . ولكنه في الواقع لم يجد هنالك إلا الضجر ... والضجر خصلة في جميع العاطفيين يتميزون بها عن غيرهم من الناس. فلئن كان غيرهم يضجر أيضاً ، لئن كان الدمويون مثلا يضجرون حين يفتقدون الاتصال بالآخرين إن قليلا من الناس يستقر فيه الضجر مقيماً عميقاً، كما يستقر في العاطفيين مقيماً عميقاً ، وذلك من بلى الاهتمامات وانحلال الرغبات ، والاستسلام بسبب ذلك للانفعالية . وهذا فيني يهتف : «ما الإنسان ؟ . . كائن خلق

ليعيش فى الضجر ، وليموت من الضجر ، ذات يوم » . وهذا الضجر ثمرة خصلتين فى طبع فينى ، أولاهما أساسية والثانية فرعية . أما الخصلة الأساسية فهى اللاانفعالية ، وأما الخصلة الثانية فهى التقشف الذى يتصف به العاطفيون ، ويتميزون به عن جيرانهم ، العصبيين . وهذا التقشف لا ينشأ عن جهد يبذله العاطفى للتغلب على المغريات ، وإنما هو تقشف طبيعى تلقائى ، تستطيع أن تسميه عجزاً عن التمتع بملذات الحس ، فالعاطفيون لم يخلقوا للذة ، ليس بهم شره إلى الطعام ، وليس بهم شبق جنسى قوى ، أو قل إن شهوتهم الجنسية يكبتها الكسل ، أو الخجل ، أو احترام الآخر ، أو الحذر والريبة ، أو الحرص على الكرامة ، أو الإحساس بالواجب والقانون ، أو ما يشبه ذلك ، وليس بهم ميل إلى الملذات الاجتماعية . حتى إنهم لينفرون منها . « تحدثنى عن التسليات . ليس لى تسليات ، وإذا صادفت شيئاً منها يسمى بهذا الاسم ، فإن نفسى تكون من الاستغراق بحيث لا أراه ولا أسمعه إلا فى عناء ، أعترف بذلك » (مراسلات ص ٢٣٤) . و « تنصحنى بالسفر . ما السفر . هبنى انتقلت فى لمحة بصر إلى جزيرة هونج كونج أو إلى غرناطة ، فماذا أفعل هنالك ؟ إن نظرة تكشف لى عن كل ما فى تلك البلاد ، وإن جرة قلم تسجل ما رأيت . حتى إذا انقضت تلك اللحظة ، أبت إلى ما أنا فيه من رؤى الفلسفة ، ونشوات الشعر ، وأحلام الميتافيزياء » ؛ (اليوميات ص ٢٨٨) .

المتناقضات الداخلية والتردد : ما من أحد بلغ الذى بلغه فينى من تمزق بين المتناقضات . إنه يأسف على أن النبالة فقدت منزلتها ، ولكنه يحرن عن الملكية حتى حين تدعوه إليها ، ويقاطع النبلاء ، وهو ينخرط فى الجندية ، ولكنه يكتشف هنالك روحه الاستقلالية ويأخذ ينظم الشعر ، وهو يظن نفسه من أنصار شرعية العرش ، ولكنه من دعاة الحرية فى الدين والفن ، مع نفوره ممن ينادون باللادين عن ريبية ، وهو يؤيد ثورة ١٨٤٨ ، ولكن المساواة السياسية تثير فيه الرعب والاشمئزاز . . إلخ » .

وهذا التأرجح الداخلى لا بد أن يؤدى عنده إلى نوع من الانقسام فى الشخصية ، إلى نوع من الازدواج النفسى فى طبيعته ، وهو ازدواج تجلى فيه التعارض

بين أبطال مؤلفاته ، حتى لكأن العصبي واللمفاوي اللذين فيه ، قد استقل أحدهما عن الآخر فى مؤلفاته وفى بعض أعماله ، فالعصبي هو ستللو ، أو شاترتون ، أو المعجب ببيرون أو عشيق ماري دورفال ، واللمفاوى هو الدكتور « لوار » والأميرال كولنجود أو الإنجليزى المثالى الذى أعجب به فينى . .

ويتجلى هذا التناقض الداخلى فى الأعمال اليومية تردداً . . هذه صفة عرفها فى فينى جميع معاصريه ، وضاق بها ذرعاً من كانوا على صلة به ، فكان يقدم رجلا ويؤخر أخرى ، حتى فيما يتعلق بتمثيل مسرحياته ، وإصدار مؤلفاته . كان هذا واضحاً فى موقفه من لويس فيليب ومن نابليون الثالث .

ويشتمل هذا التردد على فقدان الثقة بالذات ، ومن أشيق مظاهر فقدان الثقة بالذات لدى فينى فرط حاجته إلى التقريظ والثناء . وهاهو ذا يعترف : للشهرة حسنة واحدة ، هى أنها تتيح للمرء أن يثق بنفسه ، وأن يجهر بفكره كاملا . وقد كتب إلى لامارتين يشكره على تهنئته قائلا : « لن أستطيع أن أوفيك حقك من الشكر على ما أعربت عنه من عواطف . إننى فى حاجة إلى من يشد أزرى لأثق بنفسى » (المراسلات ، ص ١٠) .

فقدان الروح العملية : العاطفى تعوزه الروح العملية . إنه أخرق فى شئون المال ، أخرق فى علاقاته بالآخرين ، أخرق فى سلوكه الاجتماعى ، وذلك كله هو ما كان يتصف به فينى ، لسوء حظه ، وكان من الوضوح بحيث لا يخطئه ملاحظ . أرادته أمه على الزواج من ليديا بنبورى طمعاً فى مال أبيها ، وانصاع هو لأوامر أمه ، فلا حصّل المال ، ولا حصل الجمال . وكان نبيلا وملكياً ، وكان يمكن أن يكون له فى البلاط حظوة ، ولكنه لا يملك أى آفة من آفات الحاشية الملكية ، فلم يظفر من هذه الحظوة بشىء . وكان لا بد أن يستقبله المجتمع أحسن استقبال لمواهبه ، وقد استقبله كذلك حقاً ، ولكنه لا يحب المجتمع ، وقد ابتعد عنه شيئاً بعد شىء . وهل له بعد ذلك أن يطلب وظيفة دبلوماسية ؟ . . . ولم يعرف ما عرفه هوجو من فن الدعاية لنفسه ، والترويج لأدبه ، واجتذاب الأنظار إليه ، وإذاعة شهرته بين الناس ، حتى لقد وقف من الشهرة موقف العداوة (وهذه حركة سيكوديالكتيكية) ، فقال : « على المرء ألا ينشد الشهرة فى الزمن الحاضر ، بل

فى الأجيال اللاحقة » . وهذا نوع من الطموح المتشوف .

الكآبة : إن المزاج الذى تلتقى فيه جميع خصائص الطبع تلك ، إنما هو الكآبة . ويكفى أن نلقى نظرات سريعة على مراسلات فينى وعلى يومياته ، حتى نتأكد من أن الكآبة كانت نسيج حياته ، وفى قوله « قد خلق الحزن معى » أبلغ تعبير عن ذلك (المراسلات ص ٤٥) .

وأصفى تعبير عن جوهر هذه الكآبة التى كان التشاؤم صورتها العقلية ، إنما هو موقف الشاعر من الدين . إن الإنسان يمكن أن يكون ضد الدين لسببين مختلفين بل متعارضين . فإما أن يكون ذلك راجعاً إلى أن الشخص تعوزه العاطفة ويعوزه التنظيم ، (الدموى) فيعجز عن التعاطف مع المشاعر التى تتألف منها الحاجة إلى الله ، وإما أن يكون ذلك راجعاً إلى أن الصور التى يتخذها الدين تصدم ما تضطرم به نفس الشخص من حاجات دينية ، بدلا من أن تلبيها وترضيها . وفينى هو من هذا الفريق الثانى . لقد كان خليقاً بجميع الظروف التى أحاطت به أن تجعله متدينا ، فقد نشأته أمه ، التى كان لها عليه سلطان كبير ، نشأته على الكاثوليكية ، وكانت آراؤه الاجتماعية تقليدية فى أول الأمر ، وكان كلما حز فى نفسه ألم شديد كالألم الذى حز فى نفسه عند وفاة أمه ، يعود إلى الصلاة والدعاء ويجرى لسانه بلغة مسيحية ، وكانت الأمور التى تشغل نفسه فى أعماقها ميتافيزيائية ، عاطفية ، أى دينية . ومع ذلك كله لم يؤمن بالدين ، وأعلن عجزه عن الإيمان بالدين . فهل انضم إلى طائفة الريبيين ؟ كلا ، بل كان يكره أولئك الذين يرجع عدم تدينهم إلى عدم مبالاتهم أصلا ، ولئن كان هو نفسه ريبياً ، إن ريبيته نقيض الريبية الخفيفة الطائشة التى لأولئك . إنها ريبية قلقة معذبة .

وهكذا تتوافر فى فينى تلك الصفة البارزة من صفات العاطفيين ، وهى أنهم يجمعون بين الاستعداد للعاطفة الدينية ، وبين العجز عن الانضواء تحت راية دين بعينه . فالانفعالية ذات الترجيع البعيد تؤهله للعاطفة المنظمة الميتافيزيائية الدينية ، ولكن اللافعالية تقطع الوثبة الداخلية التى تشتعل فى نفس العاطفى ، وتحول بينها وبين الوصول إلى الإيمان ، حتى لقد تهبط بها إلى الكفر والتجديف .

الشرف والاستقامة : إن الدين يخلى مكانه فى نفس فينى للأخلاق . كتب فينى يقول : « الأخلاق محور العالم ، نسغ الأرض ، إكسير الحياة » . وهاهوذا يجعل للشرف قيمة كقيمة الواجب ، ويقرب فى كثير من الأحيان بين اللفظتين ، على إيثار للشرف . إن الشرف هو الواجب كما يراه شاعر .

وإذا نظرنا إلى حياة فينى وجدناها ، من أولها إلى آخرها ، باستثناء ذلك الانحراف الذى ألقاه بين ذراعى مارى دورفال ، تبعد عن كل ما يمكن أن يوصف بالفوضى . لقد كان إزاء أبويه الولد المحب المطواع ، وكان إزاء زوجه الزوج الودود المتفانى ، وكان لأصدقائه الصديق الوفى المخلص ، بقلبه على الأقل ، حتى لأولئك الذين لم يرهفوا معاملتهم له ، مثل هوجو وسانت بوف ، وكان للأشقياء من أدباء عصره نعم الحامى المحسن ، وكان يلتمس لهم دون أن يلتمس لنفسه شيئاً ، ولم يعمد إلى شىء من التلاعب لا من أجل مال ، ولا من أجل مركز ولا من أجل مجد . . وقف فنه وحياته على أنبل العواطف والتأملات التى يمكن أن ينذر لها إنسان نفسه .

الطموح المتشوف : الطموح المتشوف هو الالتقاء والصراع ، فى نفس واحدة ، بين الصبوة إلى المثل الأعلى والأهداف الرفيعة التى تغذيها طاقة عاطفية دافقة ، وبين العجز الذى تفرضه اللافعالية عن تحقيق هذه الأهداف فى ميدان الواقع . وإننا لنلاحظ هذا الطموح المتشوف واضحاً فى حياة فينى وفى آثاره « كنت أشعر فى نفسى برغبة قوية فى أن أنتج شيئاً عظيماً ، وأن أكون عظيماً بآثارى » . وقد انخرط فى الجيش ليحصل المجد العسكرى ، واقتحم ميدان الآداب ليبلغ المجد الأدبى : وهاهو ذا يقول فى قصيدته « الناى » :

إنى حلمت بمجد نابليـــون
ولقد صبوت إلى ذرى بـــيرون
قد كان ذاك حماسة هوجاء
ومطامح حمقـــاء . . . . .
فالفعل يجهض ، لا يرى النورا
والجاه والأمجاد كانت زورا

التعارض بين طبع فيني والطباع الأخرى : كان لا بد لفيني ، وهو العاطفي الشاعر ، أن يشعر بأنه قريب من العصبيين ، ولكن الترجيع البعيد يقيم بين العصبيين وجيرانهم العاطفيين فرقاً واضحاً لا بد أن يظهر فى آراء كل من الفريقين فى الآخر . فماذا كان رأى فيني فى العصبيين ؟ إن كل الشواهد تدل على انقسام فيني العاطفي إلى عصبي وإلى لمفاوى ، فيما يصدر من أحكام فى الآخرين . فهو من حيث إنه عصبي ، أو من حيث إنه نصف عصبي ، يتعاطف مع الحدة القوية فى عاطفة العصبيين ، ويتعاطف مع ذلك الغنى والتدفق فى انفعالاتهم ، وهو لذلك أحب بيرون ، ومجده ، وقلده . ولكنه إن أحب بيرون الشاعر ، فقد كان يعيب على بيرون الإنسان فلسفته فى الحياة ، فهو من حيث إنه لمفاوى ، أو نصف لمفاوى ، يرفض أن يسير وراء بيرون فى مجاهل الرعب والتمرد ، وكانت مشاعره الأخلاقية ، وميله إلى القصد والاعتدال ، ونفوره من كل تطرف ، تحل محل الرومانطيقية الصاخبة الجعجاعة ، رومانطيقية حميمة تأملية . وكان يسوؤه كل ما يدل على عدم الثبات وعدم الانضباط فى العواطف ، فكان يأخذ على سكان الجنوب أنهم مسرفون فى الحدة : (المراسلات ، ص٣٧) ، وكان يأخذ على مدام دورفال « مرحها الصاخب » ، دون أن يمنعه ذلك من الهيام بها والعبودية لها ، كما يقع ذلك لكثير من العاطفيين ، إذ يهيمون بعصبيات يخيبن ظنهم بما تتصف به قلوبهن من تنقل ..

أما موقف فيني من الدمويين فقد كان موقف النفور ، ولا أدل على ذلك من نفرته من حياة الصالونات التى تضم الدمويين أكثر ما تضم ، ونفرته من الحياة الاجتماعية بوجه عام ، ونفرته من الحياة العملية وإخفاقه فيها . بل لقد كان فيني ينفر من الفعل عامة ، وهذا هو يقول : « ما تطبيق الآراء على الأشياء إلا مضيعة للوقت بالنسبة إلى صانعى الأفكار » . وهو لذلك يشعر بالعداوة تجاه أشد الفعالين مضاء فى النشاط ، أعنى الفعالين الانفعاليين . وقد عبر على لسان الفتى رينو فى كتابه « العبودية والعظمة العسكريتين » عن كل ما يمكن أن يثيره فيه منظر الآخرين وهم يعملون : « يا لهؤلاء الناس الذين يندفعون اندفاعاً طائشاً إلى التأثير فى كل الأشياء ، هؤلاء الذين يسحقون الآخرين بثقتهم بأنفسهم إذ

يوهمونهم بأن مفتاح كل معرفة وكل قدرة هو فى جيوبهم هم ، فما هى إلا أن يفتحوها حتى يخرجوا منها نوراً لا يخطئ وسلطة لا تزل . . . لقد كنت أشعر أن هذا كله قوة زائفة واغتصاب . . »

ضيق ساحة الشعور : ١ — لا شك أن فينى كان ضيق الشعور. وأول مظهر من مظاهر ضيق شعوره ، أنه كان صلباً . فلم يكن فينى متحفظاً ، متباعداً ذا حياء وحذر فحسب ، بل كان أيضاً بلا مرونة ، كان أيضاً أخرق فى التلاؤم مع ظروف الحياة . وإذا نظرنا فى شعره رأيناه قليل التنوع والسهولة : فقلما كان فينى يغير إيقاعه وقلما كان يعمد إلى التضمين ، فالجمل مفصلة على قدّ الأبيات ، وبحره الإسكندرى رتيب ، مقدود . فى شعره من المتانة أكثر مما فيه من الحياة . إن هذا الشعر يعبر عن صلابة شعوره ، وعن نقص فى السهولة والانطلاق . وهذه الصلابة إنما ترجع إلى ضيق ساحة الشعور ، لأن الشعور المرن إنما هو الشعور الذى يحسب حساب عدد من التصورات فى آن واحد ، ويجد فى كثرتها فرصة للتأرجح أو لتنويع الاستجابات وتعقيدها .

٢ — والجانب الحسن من الصلابة هو شدة التصورات : ففى الشعور الواسع يكون ضوء الشعور الذى ينصب على محتوى الفكر ، مضطراً إلى التوزع على عدد كبير من التصورات ، وبذلك تكون القوة المحركة التى يملكها كل تصور من هذه التصورات ضئيلة . وما كذلك الشعور الضيق ، فإن العدد الصغير من التصورات المسيطرة يمتص كل طاقة الشعور ، ويوجهها فى اتجاهه . ويظهر هذا ، فى الشعر ، أبياتاً قوية ، مصكوكة ، قادرة على أن تفرض نفسها على ذهن القارئ ، قادرة على أن تدمغ ذهن القارئ إن صح التعبير . وإذا قارنا بين بيت فينى وبيت فرلين أدركنا ما يمكن أن يولّده الاختلاف الكبير فى سعة الشعور من فرق فى العبقرية الشعرية .

٣ — ومظهر آخر من مظاهر ضيق الشعور لدى فينى ، هو ما يمكن أن نسميه غائية الفعل . إن ذوى الشعور الواسع من الناس لا يضيقون على أنفسهم ، بل يطوفون ، ويمضون إلى غاياتهم بلف ودوران ، ولا تترابط أفعالهم إلا ترابطاً رخواً . أما ضيق ساحة الشعور فإنه يضيق على الفكر ، ويضيق

على العمل ، ويحاصر الفكرة ويحاصر الفعل محاصرة دقيقة . وهذا ما يعبر عنه فيني حين يتحدث عن نفسه قائلا : « الملكة الوحيدة التى أقدرها فى نفسى هى حاجتى الأبدية إلى التنظيم . فما تكاد توافينى فكرة حتى أهب لها ، فى الدقيقة ذاتها ، شكلها وبناءها وتنظيمها الكامل » .

٤ — وأخيراً ، إن ضيق ساحة الشعور هو الذى يجعل الذاتية التأملية لدى فينى متوسطة فى درجتها . لا شك أن فينى ، كسائر أفراد طبعه ، انطوائى أى ملتفت إلى ذاته ، مشغول بها إلى درجة السأم من ذلك ، وهو تبعاً لهذا ، كما لاحظ سانت بوف ، ذاهل عن العالم الخارجى ، وعما يفكر فيه الناس ، وما يشعر به الناس . ولكن لئن كان فينى انطوائياً إن انطوائيته دون انطوائية غيره من الانطوائيين من حيث الدرجة (مثل آمييل أو مين دو بيران) . وهذا يرجع إلى ضيق شعوره . فما إن يأخذ فى استبطان ذاته ، حتى يصير الاستبطان إلى معان مجردة ، وحتى يتبلور فى تأملات أخلاقية . إن فينى لا ينتهى إلى تحليل للنفس ، واستكشاف للمشاعر ، لأن ضيق ساحة الشعور يجعل من العسير عليه أن يزدوج ويصير اثنين كما يتاح ذلك لعاطفى ذى شعورواسع مثل آمييل .

ضعف التحليل النظرى: لم يكن فينى يملك ذكاء تحليلياً قوياً . إن هذا الشاعر الفيلسوف لم يكن فيلسوفاً . فإذا نحن قارناه ببيران ولا نيو ، أوحتى بجويو ولقريطس وجدناه دونهم كثيراً فى الفكر الفلسفى ، على ما بينه وبينهم من وحدة فى الطبع أو من قرابة فى الطبع ، وإنما هو يشبه لوكونت دوليل ، وسوللى برودوم ، ومدام آكرمان ، وغيرهم من العاطفيين الذين انضموا تحت لواء الشعر ، لأنهم كانوا على عتبة الفلسفة . وهو يزيد على هؤلاء أنه لم يعجز عن الشروع فى تحليلات أصيلة فحسب ، بل لم يرغب فى شىء من ذلك أيضاً ، لأنه خلافاً للقريطس مثلا ، لم يعن حتى بما قام به غيره من تحليلات .

أما أنه كان عاجزاً عن التحليل فذلك ما يظهر فوراً من أن المعانى التى أقام عليها تشاؤمه ظلت ساذجة بسيطة . لقد نشأ تشاؤمه عن فرط التأذى الذى يحيل معظم الإحساسات آلاماً ، ومن اللاانفعالية التى تجعل الانفعالية مندحرة مهزومة ، وتجعل كل استجابة فعالة أمراً شاقاً مؤلماً . ولو كان فينى على قدر من قوة

التحليل ، لأضعف هذا التشاؤم ، أو لعدّله بعضَ التعديل فى أقل تقدير . ذلك لأن العقل بطبيعته متفائل ، فهو إذ يفهمنا حقيقة الشيء الذى فجأنا وآلمنا ، يدخل هذا الشيء فى النظام الكونى العام ، فإذا نحن نعقله بعد أن بدا لنا غير معقول . فلقد كان فى وسع فينى إذن ، لو أوتى قدراً من قوة التحليل ، أن يعلو فوق إحساسه بالشر ، ولا نقول كان فى وسعه أن يزيل هذا الإحساس بالشر. لقد كان فى إمكانه أن ينقذ نفسه ، بالعقل ، من سيطرة شعوره بالشر. وعكس هذا هو ما وقع له فإن عقله قد أحال كآبة الشعور ، إلى تشاؤم عقيدة ... لعجزه عن التحليل .

وهذا نفسه يظهر فى نظرة فينى إلى الطبيعة . فالطبيعة عنده عدو لا يحس ، « لا يسمع صرخاتنا ولا آهاتنا » . ولو حاول أحد أن يطلع فينى على فلسفة كانْت أو فخته اللذين جهلهما طوال حياته ، لما أحدث ذلك فى فكره أى تأثير فى أغلب الظن ، لأن جميع الدلائل تدل على أن تفكيره كان غريباً عن الفلسفة والعلم . وما ذلك إلا بسبب ضعف استعداداته للتحليل . ولئن فكر ، لحظةً من اللحظات ، فى أن يهيئ نفسه لدخول مدرسة البوليتكنيك فذلك ، كما قال ، « لأن ما يتمتع به ضباطها من رصانة وعزلة وعلم يناسب طبعى وعاداً » ، ومعنى هذا أنه فكر فى ذلك لأسباب عاطفية ، لا شأن لها بحب الرياضيات التى لم يصرف إليها شيئاً من عنايته طوال حياته بعد ذلك . وقد يتراءى لنا أنه كان يميل إلى الفلسفة . والحق أنه كان يمكن ، بسبب الترجيح البعيد ، أن يهجر الشعر إلى الفلسفة لو أوتى قدرة على التحليل كافية . ولكنه لم يؤت هذه القدرة ، فلم يكن له بالفلسفة شأن .

رد فينى على طبعه : حياة الفرد لا يصنعها طبعه فحسب ، بل تصنعها أيضاً إرادته الحرة التى ترد على طبعه ، هكذا يرى لوسن . وهو يقول بصدد ردود فينى على طبعه : إن دراسة هذه الردود على نحو كامل تقتضى تحليلا دقيقاً ، ثم يكتفى بالإشارة إلى ثلاثة طرز من الرد السيكوديالكتيكى الذى واجه به فينى طبعه ، اختارها من بين الردود التى تتصل بالعجز عن الفعل ، هذا العجز الذى كان السبب الأساسى لمشكلات حياته الشخصية ، أعنى حياة فينى .

أما الرد الأول فهو مسايرته للانفعالية . ويرجع ذلك إلى أن فينى لم يعرف نفسه

معرفة واضحة جداً ، كالتي تلاحظ لدى بعضهم . . إن سيطرة بعض الناس على أنفسهم بالإدارة يتم بمرحلتين : المرحلة الأولى هى الإدراك الموضوعى لما هم عليه ، والمرحلة الثانية هى التصحيح الأخلاقى لما هم عليه . ولكن المرحلة الأولى لدى فينى لا وجود لها . لذلك لا نجد لديه أى مظهر من المظاهر التى يمكن أن تنشأ عن المرحلة الأولى ، لا فترات الهبوط التى كانت تنتاب مين دو بيران ذا الشعور الواسع ، ولا الأحكام القياسية التى كان يصدرها آميل فى حق نفسه ، ولا الألفاظ القوية التى كان لوكونت دوليل يستعملها فى الاعتراف بقلة نشاطه ، كقوله عن نفسه إنه خامل أو عاجز . وحين يعترف فينى بأنه غير فعال ، فإنه يعلل كسله تعليلا من شأنه أن يمجد هذا الكسل ، فهو يقول إن النظر قد قتل فيه العمل ، وإنه خلق للفكر والتأمل .

وجهله هذا بنفسه قد فاقم مسايرته للافعالية ، فهو يسير فى اتجاه هذه اللافعالية بدلا من أن يعدلها ، وهو بذلك يضاعف آثارها فيه : يهرب أمام العقبات ، وإذا جرحته عامية بعض أعضاء السينا كل انفصل عنهم ، وإذا انزعج من مخالطة المجتمع فر وابتعد ، وما يكاد يخفق أول إخفاق حتى يترك مطامحه السياسية أو الدبلوماسية . . . وهو ، سواء فى باريز أو فى مين جيرو ، يستسلم لوحدة تنهشه وتبتلعه حياً ، وكان يمكن أن يبحث عن الظروف التى — يستطيع — بواسطتها أن ينتشل نفسه من نفسه ، أن يحمل نفسه على الفعل .

وإذا كانت مسايرة فينى للافعالية خطيرة ، وإذا أساءت إليه فأنقصت خصوبة حياته وقللت ضخامة آثاره ، فالواجب ألا نجهل لماذا حرص فينى على لافعاليته بل لماذا كان من حقه أن يحرص عليها ، لما كان لها من شأن بالنسبة إليه. ذلك أن قبوله للعجز عن الفعل قد غدا استسلاماً للقوى الغنائية التى يملكها الانطلاق على السجية حين تكون القيمة هى الملهم . وانظر كيف يعبر فينى عن هذا الاستسلام : « حركة شعرية تثب برغم إرادتى » . « فى نفسى شىء أقوى من المجد يحملنى على الكتابة » . وكان فينى يستسلم لهذه القوة ، ويشعر بنشوتها ، ويبعد كل ما يمكن أن يعكر مجراها . لم يتمرد عليها ، لم يخنها ، بل ظل وفياً لها . ولئن لم يجن من ذلك سعادة ، لقد حقق بذلك رسالته كشاعر .

لقد مر فيني بساعات من الإلهام خصبة ، لا تزال تفوح سعادتها من بعض صفحاته . فلماذا لم يخرج من هذه الساعات بشيء آخر غير تشاؤمه ذاك البسيط الساذج . لماذا لم يستطع أن يأسر هذه الحماسة التي كانت تنعشه في بعض الساعات ، ليصنع منها ثقة دائمة . إن ما كان يعبر عنه ، عادة ، هو تجربة القحط واليأس والمرارة والفاجعة . لماذا ؟ لأن شعوره بذاته كان غالباً على افتتانه بالقيمة . إن الإنسان السعيد هو ذلك الذي تفتنه القيمة ، سواء أكانت عقلية أم أخلاقية، دينية أم فنية ، فإذا هو يتحرر من ذاته التجريبية ، ويتوحد بهذه القيمة ، ويكتشف نفسه ذاتاً مجيدة . . . ولكي يصل إلى هذه السعادة في كل نقائها يجب أن تخف ذاته ،وألا تثقل بحمل يمنعها من الوثوب . . . وهذا ما يصعب على اللاافعال . إن فيني لم يلامس السعادة إلا نادراً ، وكأنه كان يلامسها خلسة ، حتى إذا انتهت نشوة الشعر القصيرة ، عاد إلى لافعاليته ، ورجع إليه شعوره المؤلم . وفي تلك اللحظة إنما كان يستأنف تفكيره في مصير الإنسان ، فيحل فلسفة رديئة محل تجربة الإلهام وحماسة الشعر ، ويعبر بتشاؤمه عن الهزيمة التي أعقبت السعادة . .

ونستطيع أن نتساءل الآن : ما هي القيمة التي تعلق بها فيني . فنقول : إن القيمة التي تعلق بها فيني وهدف إليها هي ، كما يقول لوسن ، أن يحصل من الآخرين على إعجابهم بالتعبير الصافي عن ذاته . وكان كلما بلغ هذا الهدف وجد في شعوره بقيمة نجاحه انتصاراً على ضعفه الداخلي الذي تفرضه عليه لافعاليته . إن ما يسعى إليه كل إنسان إنما هو تجربة يبلغ بها إلى توكيد خطورته . وهذه الخطورة يمكن أن تكون هي القوة الجسمية أو السلطة الاجتماعية أو الشهرة الشعبية أو المديح يزجيه له الناس ، أو اكتشاف قانون من قوانين الطبيعة ، أو حب شخص آخر أو حب الله . وقد أمل فيني أن يبلغ إلى توكيد خطورة ذاته ، اتصالا فنياً وأخلاقياً بينه وبين الآخرين ، بشعر هو التعبير الصافي النبيل عن نفسه .

وقد كان فيني مؤهلا لهذا بحكم طبعه ، واختاره بإرادته الحرة .

الجسم العليل : كان فيني ضعيف الجسم . إنه رابع أربعة إخوة ، مات ثلاثة منهم في سن مبكرة ، كان متوعك الصحة دائماً، وقد أصيب بالتهاب الرئة

وهو فى الجيش ، وكثيراً ما كان يبصق دماً . وقد يغرينا أن نعالل تشاؤم فينى بهذه الظروف السيئة ، فتلك هى عادة الناس فى تعليل حياة الرجال وآثارهم ، بظروف خارجية . والصواب عن ذلك بعيد . إن صحة ديكارت لم تكن خيراً من صحة فينى ، ولكن طبع ديكارت كان غير طبع فينى ، فاستجاب الرجلان لهذه الظروف السيئة استجابتين مختلفتين كل الاختلاف . اتخذ الأول هذه العقبة ذريعة لليأس واتخذها الثانى فرصة للتأكيد . وإذا كان فينى قد شكا من سوء صحته ، فلأن العاطفى أكثر الناس إحساسا بالتبدلات وبثقل الجسم ، وليس الأمر الأساسى فى فينى أنه كان عليل المزاج بل أنه كان غير فعال .

القوة الجنسية المقنعة : إن هناك فرقاً بين القوة الجنسية الخفية ، أو المقنعة ، وبين القوة الجنسية الظاهرة . فرب شخصين يملكان قوة جنسية واحدة ، ثم تظهر هذه القوة الجنسية فى سلوك أحدهما سافرة نشيطة بلا وسواس ، فى حين تظل لدى الثانى كامنة مختبئة عليها قناع يخفيها عن غير ذى العين البصيرة . ويرجع هذا الاختلاف أولا إلى أن القوة الجنسية لدى الأول (كازانوفا ، لافونتين) ، لا يلجمها الترجيع البعيد كما يلجمها لدى الثانى ، ولكن يمكن أن يرجع هذا الاختلاف أيضاً إلى أن القوة الجنسية لدى الثانى تعوقها خصائص أخرى من خصائص الطبع ، كالبخل أو احترام الشخص لنفسه ، كما يمكن أن تعوقها عوامل خارجية ، كالتربية التى تلقاها الشخص فى طفولته أو التأثير الذى تحدثه فيه البيئة الاجتماعية . فإذا النشاط الجنسى يختفى من حياة الرجل أو المرأة فى الظاهر على الأقل ، لأنه كامن أو معلق . ولكن القوة الجنسية تفضحها وتكشف عنها بعض العلامات التى تستطيع أن تلاحظها عين بصيرة . وهذا ما ينطبق على فينى الذى كان ، فيما يبدو ، يملك قوة جنسية كبيرة . إن هذه الشهوانية هى إحدى المقومات التى يتألف منها استعداد فينى للخلق الشعرى ، شأنه فى ذلك شأن معظم الشعراء ، وهى ما تدل عليه بعض آثاره الأدبية أيضاً . يضاف إلى ذلك أن فينى ، فى شبابه ، لم يخلع على نفسه ذلك الثوب من التحفظ الذى خلعه على نفسه بعد ذلك . وأوضح آيات قوته الجنسية ، بعد كل شىء ، هو أن شهوته المتجمعة قد انفجرت ذات يوم ، فإذا هو يندفع فى حب مارى دورفال حبًّا جامحاً والهاً ، لا يصده عنه أن هذه المرأة غير جديرة بهذا الحب .

مؤثرات البيئة : ١ — التربية التي تلقاها في طفولته من أبويه : يظهر أن أباه كان فعالا ذا ترجيع قريب . وكان لأمه الجموح سلطة عليه أقوى من سلطة أبيه . وقد جعلاه كاثوليكيًّا ، معتزًّا بنبالته أكثر قليلا مما تسمح به نبالته من اعتزاز . . . حتى لقد علمه أبواه أن يشعر بأنه منفي في الإمبراطورية والعصر . وبذلك قويا استعداده ، من حيث هو عاطفي ، للتعلق بالماضي أكثر من السعي إلى المستقبل ، كما أنهما إذ غذّيا فيه الشعور بالعظمة المنهارة قد أيقظا طموحه المتشوف بإشعاره بأن جهده مغلوب مقدماً . ولا شك أن بعض الجروح التي أصابته في المدرسة قد أثرت فيه في هذا الاتجاه نفسه .

٢ — ومن بين مجموعة المؤثرات في طفولته ، يجب أن نبرز خاصة ظرفه الاجتماعي ، وهو كونه ينتمي إلى النبالة الصغيرة . لقد كان فيني نبيلا ، ولكنه كان نبيلا أقل مما يريد أن يكون . إنه يحب النبالة للصورة التي تعطيه إياها النبالة عن نفسه . ولكنه لا يستمد من نبالته هذه فائدة عملية أو وظيفة اجتماعية ، حتى إنه أحال هذه النبالة إلى سلسلة من التنازلات ، فإنه لم يفد من هذه النبالة التي كانت تتيح له أن يدخل الجيش ضابطاً ، وأن يُستقبل في صالونات باريز ، وأن يصل إلى البلاط ، وأن يسند إليه مركز حكومي ، إلا الاعتقاد المخطئ بأنه خلق للجيش ، وإلا النفور من حياة الصالونات ، واحتقار رجال البلاط ، والحزن من الشعور بأنه مبعد عن كل سلطة . .

٣ — ولا شك أن نشأته الدينية قد أسهمت في تغذية حاجته إلى القيمة ، وفي رفد اهتماماته الأخلاقية . ولكنه من التربية الكاثوليكية التي أخذته بها أمه لم يستمسك بشيء ديني حقًّا ، لا الميتافيزيقيا اللاهوتية ، ولا عادة امتحان الضمير ولا الميل إلى العبادة الدينية ، ولا الحاجة إلى الانضواء تحت لواء منظمة شاملة ، ولا أية معرفة بالحياة الصوفية . وما احتفظ به من التربية الكاثوليكية لا يزيد على عادات في الكلام يعبر بها عن مشاعره الخاصة (جبل الزيتون) ، وصور مسيحية من التفكير والتعبير يستعملها في فترات الألم . فمن الواضح لدى فيني أن ما هو عميق قد أتاه من طبعه ، وأن البيئة لم تحمل إلى شخصيته إلا تحديدات أفادته في التفكير والتعبير .

٤ — ولقد كانت مهنته عسكرية . ولكن من جميع صور الاهتمام بالمهنة ، لم يعرف فيني ، فى حقيقة الأمر ، إلا صورة واحدة ، هى إدراك ما تصنعه بالإنسان . وواضح أن هذا الموقف هو أقل المواقف عسكرية ، ذلك لأن غاية الجيش هى أى ينصرف الإنسان إلى الفعل ناسياً نفسه . ينتج من ذلك أن السنين التى قضاها فيني ضابطاً فى الجيش لم تكن بالنسبة إليه إلا طريقة فى الشعور بذاته ، وما استمده من الخارج لايعدو معلومات ضمنها كتابه : « العبودية والعظمة العسكريتان » .

٥ — برغم كل ما قد يظهر لنا ، لم يتأثر فيني بالبيئات الأدبية ، إلا فى تلك الحدود الضيقة ، حدود أخذه من كتاب الماضى والحاضر عناصرَ التكنيك الشعرى . لا شك أنه أسهم فى إغناء طرز التعبير فى الشعر الفرنسى ، وهو بذلك قد تأثر بعصره وأثر فيه ، ولا شك أن ترجماته خاصة ، قد عززت تأثير شكسبير فيه وفى غيره ، ولكن هذا الانقياد للرأى الجديد كان من جهته دعوة إلى مبادئ لا خضوعاً لتأثيرات خارجية . والذى يغذى أجمل قصائده وأشدها تأثيراً فى النفس إنما هو روحه . إن هذه الروح هى التى ينشدها من يحبون فيني ، من عصر إلى آخر . لئن أثرت فيه البيئة ، لقد كان تأثيرها فيه بالطريقة السلبية التى يمكن للبيئة بها أن تخدم الأصالة والتفرد بتخليص الفرد من أنواع من الضغط قد تخنقه . ومنذ ترك فيني السيناكل أظهر أنه كان يجب أن يظل شاعراً متوحداً .

ويخلص لوسن من هذا الاستعراض إلى أن ما أضافته البيئة إلى ذاتية فيني ليس كبير شيء . .. إن الارتباط بين الذات الصميمة والذات العامة ، بين سر النفس ومنطقة علاقاتها بالعالم المادى أو الاجتماعى ، يختلف باختلاف الأفراد ، فتارة نجد الذات الصميمة هى الغالبة وتارة نجد العكس . فالعامل الخارجى أهم لدى بعض الأفراد من العامل الداخلى ، وفى هذه الحالة نرى أن الشخصية تدين للبيئة بأكثر مما تدين لأصالة الذات العميقة . كما أن العامل الداخلى أهم لدى بعضهم الآخر من العالم الخارجى ، وفى هذه الحالة نرى أن ما يأخذونه من البيئة ليس له شأن إذا قيس بما يستمدونه من أعماق أنفسهم . ولقد كان فيني ، كأكثر العاطفيين ، خاضعاً لما يولد فى ذات نفسه ، وكانت شخصيته ، تبعاً لذلك ، تتضمن من مقومات الطبع أكثر مما تتضمن من مؤثرات البيئة .

٢ ـ الشاعر مالارميه ، فى ضوء علم الأمراض العقلية[1]

يميز الدكتور فروتيه فى مالارميه وجهين من وجوه الحالة المرضية لديه ، وجه التربة المرضية الدائمة ، ووجه المرض العارض . أما التربة المرضية الدائمة فهى « شبه الفصام » وأما المرض العارض فهو نوبات الماليخوليا .

١ — **شبه الفصام** : إن مالارميه سليل أسرة تضم رجالا من الموظفين . وحياة الوظائف هى الحياة التى تناسب المصابين باضطرابات معينة : إنها تناسب المصاب بالخور النفسى (السيكاستينيا) ، وهو إنسان موسوس يخاف من ارتكاب الشر ، وتناسب شبه الفصامى الذى يرفض النضال من أجل الحياة . الأول ينشد فى الوظيفة دليلا يرشده ، والثانى ينشد فيها ملجأ يعتصم به . فليست صدفة أن أجداد مالارميه كانوا سلسلة من الموظفين . لقد دفعتهم إلى ذلك طبيعتهم التى أورثوها مالارميه . ومالارميه هو الولد الوحيد لأبوين مصابين باضطرابات عصبية . كان مالارميه فى السابعة عشرة من عمره حين ضعفت ملكات أبيه ، فأصبح وهو فى الثالثة والخمسين يتعثر فى كلماته وأقواله وتفكيره ، ينسى أبسط الاستعمالات وينسى حتى الأسماء المألوفة ، وينسى الأرقام ، وما هى إلا أربع سنين حتى مات أبله مخرفاً . وأما أم مالارميه فقد كانت تتصف بشذوذ وإفراط فى الخيال عرفتها بها بيئتها كلها ، وكانت أمها ترثى لحالها وتشفق عليها من « هذا الخيال الملتهب الذى يهدم صحتها تهديماً » .

وانظر إلى الصبى الصغير مالارميه الذى تيتم فى الخامسة من عمره . إن جدته قلقة عليه أشد القلق . إنه غريب منذ هذه السن . فإذا تأملته رأيت فيه صورة شبه الفصامى : فهو من الناحية النفسية مرهف ، باسم ، صامت ، متأمل ، متردد ، سريع التأذى ، كثير التصنع ، رقيق الحاشية ، شديد الاحتفاء ، وهو من الناحية الجسمية : نحيل ، طولانى ، قليل العضلات ، قليل الحركات ، ضعيف مظاهر الذكورة ، سيئ الهضم ، سوداوى المزاج ، كثير الصداع ، مضعضع الصحة دائماً (رماتزم ، يرقان ، سوء هضم ، تأثر شديد بالبرد ، آلام عصبية ، أرق) .

---

(١) الدكتور فروتيه ، « الضياع الشعرى » ص ٥٦ — ١٢٣ .

وكان مالارميه شديد الزهو بنفسه ، وذلك من صفات شبه الفصامى . فى السنة العاشرة من عمره زعم ، فى مدرسة أوتوى الداخلية ، أنه كونت بولانفلييه ، وفى السابعة عشرة قال إنه يقبل أن يصبح أسقفاً . وابتسامة مالارميه تعبير عن زهوه بنفسه ، وافتتانه بذاته . « ليس هناك إلا الجمال وليس للجمال إلا تعبير واحد ، الشعر . كل ما عدا ذلك كذب . . . إلا عند الذين يعيشون من الجسم ، فهؤلاء لهم الحب .. أما أنا فالشعر يقوم عندى مقام الحب ، لأن الشعر مفتون بنفسه » . نعم إن مالارميه مفتون بنفسه . وهذه هى النرجسية . حيث يوجه مالارميه نظره ، يكتشف صورته . إنه يتطلع إلى ذاته فى المرآة دائماً . كان مالارميه يحب المرآة أشد الحب .

وعالم مالارميه ليل . إن شبه الفصامى يحيل حالة اليقظة إلى سهرة لا تنتهى يحييها خياله . وليله ليل الوحدة . والضوء فى الليل ضوء شموع . والوحدة ، كما فى الحلم الذى يتحرك فيه كل شىء ، تحيل التأمل إلى حوار . إن شبه الفصامى يتحاور مع أثاث غرفته . رقاص الساعة يقول له : نعم . . . والغلاية تقول له : لا . . . والمريض يقول : شت . . . . كتب مالارميه إلى فرلين يقول : « إننى لا أتجول إلا قليلا ، أوثر أن أقيم مع قطع الأثاث القليلة ،العزيزة . . والورقة بيضاء فى أغلب الأحيان » . كان لمالارميه ولع بقطع الأثاث القديمة وبصور عتيقة يعلقها بالجدران . إنه برغم حرصه على أن لا يضيع لحظة من وقته فى غير مهمته كشاعر (فهو يرفض الدعوات ، ويتهرب من أعمال مهنته ، و « يساق » تصحيح وظائف التلاميذ سلقاً)، وبرغم أنه أهمل أن يعيش ، لم يدعْ يوماً لامرأته أن تشترى طنفسة أو أن تزين بالرسم خزانة . كان لا يضن على هذه الأعمال بأوقات طويلة ينفقها فيها . « هذا الأثاث . . هو أنت . إنه يحبه كما يحب الشعر الذى قام عنده مقام الحب ، مرآة طالما نظر فيها . . إن العالم ينعكس فيها . . . من السجادة إلى الثريا . . . كانت عنايته بهذه الأمور تتناول أدق التفاصيل . . . . هذا طبع امرأة . . . إن النرجسية مرتبطة بالأنوثة . . ألم تقل إحدى النساء " نحن جميعاً مالارميه" » ؟

وشبه الفصامى هو من انطوائه على نفسه بحيث لا يحفل بمن عداها . فإذا

لم يجذبه أشخاص من جنسه (الجنسية المثلية) ، اكتفى بأشواق خيالية حادة ، ومعاشرة أفلاطونية . وذاته ، فى جميع الأحوال هى الموضوع الوحيد الذى ينصب عليه إعجابه وتنصب عليه رغبته الجنسية . لذلك لم تكن حياة مالارميه العاطفية حافلة صاخبة . فى سن العشرين لم تكن نزهاته فى غابة فونتينبلو مع صديقته إلا « مشاوير » ركض . وبعد ذلك ، لم يكن توله بزوجته هو الذى شده إلى البيت . إن الشعر هو خليلته الوحيدة . . . الشعر المفتون بنفسه . ولم يزعج مالارميه نفسه إلا من أجل ميرى لوران . لم يكن عندئذ فى ريعان الشباب . وهل صنع بها شيئاً غير أن نظم لها شعراً ؟ وحتى الشعر الذى نظمه فيها قليل . . . والقصيدة تبدأ بها ثم ما تلبث أن تبتعد عنها وتنساها وتغرق فى الشعر الصرف . الشعر هو حبيبته . إنه « يستمنى » مع الشعر .

مرة واحدة أحب مالارميه فيما يبدو . ولكنه لم يحفل قطّ بأن يعرف هل أحب أيضاً . هذا هدوء فى القلب يرجع إلى الانطواء على الذات الذى يتصف به شبه الفصامى . إنه لا يفرق بين امتلاك الموضوع وبين رغبته فيه . إنه يحب نفسه .

إن مالارميه جنسان : رجل وامرأة . والمرأة فيه هى التى تحب البيت والأثاث وأصص الأزهار والحيوانات . . . من بلابل وحمر الأسماك وحمام وعصافير . . . كل هذه الأشياء الصغيرة يجد فيها نرجس ذاته .

ونرجس يكره العسكرية : الزى العسكرى لا يناسبه ، والحياة المشتركة تنفّره .

وكان مالارميه متصنعاً ، ولكنه ليس لذلك غرًّا مخدوعاً . كان مالارميه يعرض مجرداته ورموزه إلى أن يحير الذين ألفوه . وكان عندئذ يبتسم . إن هذا الابتسام يرجع إلى تأكيد الشىء وإنكاره فى آن واحد . . السخرية هى التقريب بين جانبين متعارضين لواقع واحد . السخرية راجعة إلى الالتباس فى النفس شبه الفصامية . انظر إلى المصابين بالفصام حين يفكرون فى وجود جسمهم ، أو فكرهم ، أو وجود العالم بأسره . . لكأن فى ابتسامتهم التى تفلت منهم عندئذ معنى استخفافهم وتفكههم بما يقولون . تلك هى سخرية مالارميه . هذا سر قوله « يوجد ولا يوجد هدف » . هذا هو موسيقى الصمت . يصدق عليه قولهم

« جاد يلعب » ، «إنه يضحك ضحكاً يبلغ غاية الجد » .

والعلامة العيادية الأساسية للاضطراب شبه الفصامى إنما هى الانكفاء على الذات ، إنما هو عدم الاكتراث ، إنما هو فقدان «الوثبة الحيوية » .

فهل عاش مالارميه ؟

الواقع أن مالارميه لم يحتفل أى احتفال بأحداث عصره . رسائله خالية من أية إشارة إلى أى حدث من تلك الأحداث الكبرى. وفى المرة الوحيدة التى يشير فيها إلى مآسى العصر يقول : « إذا كنا نتألم من هذه الأمور ، فلأننا نريد ذلك . إننى لا أقبل أن تفرض كل هذه الانقطاعات نفسها على فكرنا الحميم » .

إن شبه الفصامى لا يشعر أبداً بالحاجة إلى أن يهز غيره . وليس معنى هذا أنه لا شىء يهزه . ولئن كان فى العادة قليل الحساسية ، إنه ليتفق له أن يضطرب من مشهد لا يهز أحداً من الناس ، أو أن يحس بانفعال مخالف لانفعال الناس . فى عام ١٨٩٣ ، فى أثناء وليمة فنانين ، بينما كان الحفل يضحك من مشهد الشاعر فرلين سكران حوّل مالارميه وجهه ليخفى دمعة .

ولكن انفعاله لاغد له . إن مالارميه عاجز عن الانفعالات السهلة السريعة وعن الحماسات والتحيزات التى تصنع العبقرية فى عشرين مجلداً والتى تصنع المصائر الكبرى . وأفراحه وآلامه لا يمكن أن تشارك . إنه غريب عنا . وهو يتألم من ذلك بقدر ما يعتز به . فى عام ١٨٧٩ ، بعد فقده ابنه ، كتب يقول : « إن هوجو سعيد بأنه استطاع أن يتكلم عن موت ابنه ، أما أنا فهذا مستحيل علىّ » . شأنه الطبيعى فى مثل هذه الحالة أن يصمت .

إن شبه الفصامى ليس به أية حاجة إلى أن يبلّغ . ما من تعاطف متواصل بينه وبين بيئته . مامن شىء مشترك . إن تسمية الأشياء بأسمائها أمر ينفرَ منه هذا المزهو » . « الإيحاء ، هذا كل شىء » . إن مالارميه يقول دون أن يقول . إنه يرفض الاتصال : « أن نوحى بالشىء إيحاء فى ظل مقصود ، بكلمات تلميح ، كلمات غير مباشرة قط ، كلمات تساوى الصمت ، فتلك محاولة قريبة من الخلق » .

إن الشعر شبه الفصامى لا يحتمل أن يُقرأ فى جمهور . إنه لايقبل إلا التأمل، إلا التلاوة الداخلية ، إلا التلفظ بالفكر .

وفى السياسة ، عالمه الأوتوبيا .

فى عام ١٨٩٣ ، إبان الثورات التى صورها رافشول وفايان ، لا يتكلم مالارميه عن هذه المحاولات فى تعاطف إلا ليحكم عليها يائساً بأنها عقبة لاجدوى منها . « أنا لا أعرف قنبلة غير كتاب » ، والكتاب الذى يحلم به سيتغنى بالخلق الأورفى للعالم .

إن شبه الفصامى لا يعنيه أن يقاتل بقدر ما يعنيه أن يهرب . الحياة ليس لها عنده كبير شأن ، المثل الأعلى هو المخدة التى يستريح إليها .

إن الشخص السوى يهتم دائماً بالفرق الأساسى بين الحادثة الشعورية وبين الواقع الخارجى . إنه يفصل بين ما هو وبين ما يرى . وإذا شبه بين الحدين كان لا يزيد على أن يقرب بينهما ، فهما إذ يرتبطان فى عبارته يظلان منفصلين فى فكره . ولا كذلك شبه الفصامى فهو يخلط بينهما . حين حذف مالارميه كلمة « مثل » من القاموس ، سلك سلوك شاعر شبه فصامى . وهو سلوك شبيه بسلوك البدائى الذى لا يميز بين الكلمة والشىء ، وبسلوك أناس متمركزين على ذواتهم ، يتأملون أنفسهم فى جميع الأشكال ، وينسبون إلى أنفسهم جميع القدرات فى مملكة رائعة . ومن هنا يتضح معنى قول مالارميه عن بيت الشعر إنه فعل سحرى . إن مالارميه يشبه العمل الشعرى بالعمل السحرى . وقد حضر وليمة أقامها أناس ممن يتعاطون البحوث الروحانية ، دعاه إليها أكتاف ميرابو . صحيح أن أستاذ الرمزية — مالارميه — يرى أن بحوثه أعلى مرتبة من بحوثهم . وهو يأخذ عليهم أنهم ينسبون السحر الشعرى . ولكن استنكاره الشديد إنما ينصب على أدعياء الأدب الذين يتعاملون بالألفاظ كتعاملهم بقطع النقد، دون أن يخزهم ضمير . إن للألفاظ عنده قوة السحر . إن للأحرف عنده قوة السحر . إن لكل حرف من أحرف الأبجدية قدره من مرتبة وشكل قادرين على أن يؤثرا فى صفات النفس وفى المعادن وفى الكواكب السيارة وفى الرياح . .

وأوغل مالارميه في عالم الأحرف هذا ، يركبها ويزاوج بينها ويؤلف منها أبياتاً ، لا يثنيه عن ذلك سخر ولا استخفاف .

هكذا يهرب مالارميه إلى التجريد ، إن التجربة المعيشة لا تذكر فى هذا العالم إلا من بعيد ، التباساً وسخراً . إن هذا التجريد هو ما يميز الرمزية .

إن كل ما يتميز به مالارميه من زهو وانفصال مطلق وتعلق بالرموز تعبيراً عن العلاقة بالكون ، وأسلوب غريب فى الكتابة ، وآراء خاصة فى اللغة ، وبحث عن الجمال فحسب ، وطموح إلى تأليف ذلك « الكتاب الوحيد » الذى يريد أن يكتبه . . . كل ذلك إنما هو صور من التجريدية يتجلى فيها الطلاق بين شبه الفصامى وبين الواقع .

ويمكن أن يقال مثل هذا عن الصفاء المالارمى . إن ما فى عبارة مالارميه من جفاف ، وانضغاط ، ومن عدم تناغم ، ومن تفكك ، إنما يرجع كله إلى طريقة وجود الشاعر ، إلى مزاجه ، إلى إيقاعات حياته لا إلى تعلم .

إن موقف شبه الفصامى ، المثالى إلى حد المستحيل ، مستقل عن البيئة التى عاش فيها . إنه يحمل انفصاله فى ذاته . إنه قطيعة داخلية ، إنه فقدان الوثبة الحيوية . ومن ثم كان عقمه . كان اليونان الأقدمون ، يطلبون الوحى والإلهام ، فى كثير من الحكمة ، من خيط الماء المتساقط تحت أشجار معبد دلفس . أما شبه الفصامى الذى يغرق فى التجريدية فإنه يبتعد عن الينابيع الطبيعية . وكلما كان المثل الأعلى لشبه الفصامى أشد إيغالاً فى اللاواقعية ، نضب الإلهام . إن مالارميه إذ يوغل فى السعى إلى المطلق ، لا يصبح غير مفهوم فحسب ، بل يصمت . الشاعر الذى يملك إحساساً بالمشابهات مدهشاً إلى هذا الحد ، الساحر الذى يبعد الواقع بكلمة ليفتح باب العجيب ، لا يستطيع عندئذ أن يتخيل شيئاً .

إن الشاغل الوحيد الذى شغل مالارميه طوال حياته هو مسألة اللغة . كان يبحث عن الجمال ، والمطلق ، والأبدى ، فى اللغة ، فى هندسة اللغة . وكان يأمل أن يؤلف فى هذا كتاباً فريداً ، لكنه لم يكتب من الكتاب سطراً . تحدث عن « الكتاب » كثيراً ، ووصف حتى شكل غلافه ، وذكر أنه سيكون فى عشرين جزءاً . ولكن الكتاب ظل كالأرض الموعودة التى لن يدخلها .

إن مالا رميه ليس خصباً إلا بمقدار ما استطاع أن يكون خفيفاً ، وأن يستمد صوره من إطار حياته المألوف . أما فيا عدا ذلك فلا شيء إلا العدم .

٢ – **نوبات الماليخوليا** : إن اضطراب شبه الفصامى اضطراب دائم ، وإليه يجب أن نعزو عقم مالارميه عامة . إلا أن هذا العقم كان يتفاوت درجة من حين إلى حين . فبماذا نعلل هذا التفاوت ؟ أنقول إن الارتباك يبدأ حين يريد الشاعر أن يعرض تأملا مجرداً مرهفاً ، فاللسان عندئذ ينعقد ويصبح أقل براعة ، واللغة عندئذ تصبح غريبة غير مفهومة ، حتى إذا عالج موضوعاً مألوفاً عادت إليه السهولة والغزارة ؟

إن الدكتور فروتيه يسلم بأن فى هذا التعليل شيئاً من صواب . ولكنه يرى أن مالارميه لا يختار هذا الموقف أو ذاك على حسب مشيئته . لم يكن الشاعر حرًّا فى أن يستسلم تارة ليأس « الموت خدراً » وتارة لفرح الشروع السهل فى نظم أشعار مناسبات ، وإعطاء دروس باللغة الإنجليزية ، والقيام بجولة لإلقاء محاضرات ، وتحرير جريدة أزياء بكاملها. إنه لم يكن حرًّا فى أن هجر إلهاماً سهلا سمحاً إلى وساوس فنية معقمة . فهذه الميول إنما كان يمليها عليه المرض ،إنما كانت تمليها عليه تبدلات نشاطه الطافح تارة ، المتباطئ تارة أخرى .

إن الدكتور فروتيه يكتشف فى حياة مالارميه تناوباً واضحاً جدًّا بين فترات تباطؤ فكرى وحزن ، وفترات عمل سهل كثير . وهذا التناوب هو الاضطراب الذى يطلق عليه اسم السكلوتيمية ، وتتعاقب فيه فترات من الماليخوليا وفترات من المانيا .

لقد عرف مالارميه فى حياته ثلاث نوبات من الماليخوليا . ولم تكن هذه النوبات مجرد ضجر . بل كانت ماليخوليا بالمعنى الطبى لهذه الكلمة ، كانت مرضاً .

أما النوبة الأولى فقد دامت ثلاثة أشهر ، وأما الثانية فقد دامت ثمانية أشهر ، وأما الثالثة فقد دامت سنتين ونصف سنة .

لم تكن مراهقة مالارميه مراهقة ضجرة . وإن بكت « روحه اللامارتينية»

فى أبيات رومانسية من شعر المناسبات فذلك لأنه قد فقد عندئذ كائناً عزيزاً عليه ، ورسب فى امتحان البكالوريا من شدة انصرافه إلى قراءة شنييه وفينى وموسيه وهوجو الذى تأثر شعره به فى تلك الفترة حتى لكأنه تقليد له . وظل مالارميه حتى العشرين من عمره يعيش سعادة متصلة ، ويعانى اكتشافات شعرية ، وتتفتح موهبته سهلة خصبة .

حتى إذا وافى ربيع ١٨٦٣ ، ظهر الداء لأول مرة . كتب يقول فى ٥ أيار — مايو ١٨٦٢ : « إننى أخرج الآن من أيام غائمة عقيمة .. لشد ما ستتبدد أوهامك حين ترى ذلك الإنسان الحزين الكالح الذى يبقى أياماً برمتها واضعاً رأسه على رخام المدفأة دون أن يفكر . إنه هملت مضحك لا يستطيع أن يفهم ضعفه » .

ولم تدم هذه الحالة الإلامدة قصيرة . فما إن انتهى شهر أيار — مايو حتى كان مالارميه يستأنف جولاته المرحة الراكضة فى غابة فونتينبلو وغيرها ، مع رفيقة فرحه . لقد عاد إلى مرحه . وفى حزيران — يونيو كتب إلى صديقه كازاليس يقول : « لعل إيمانويل قد حدثك عن عقم عجيب غرسه الربيع فى نفسى . لقد ظللت عاجزاً ثلاثة أشهر ، ثم تخلصت أخيراً من ذلك العجز . وأول قصيدة نظمتها قد وقفتها على وصف ذلك العجز ، أى على لعنه » .

وعاد الشاعر إلى إنتاجه الشعرى . وفى شهر أغسطس جرب بلاغته وميله إلى القتال فى « بيانه » الذى صدر فى أيلول — سبتمبر . وفى أثناء ذلك أحب مارى ، وسكر بالعاطفة ، وسعد بتصور مشاريعه ، وسافر إلى لندن مع مارى دون أن يكون فى جيبه قرش واحد ، وعبث ولها ولم يحفل بشىء . ثم انفصل الحبيبان ثم اجتمعا . كان يحول الفقر بين زواجهما . وفى شهر نيسان أبريل ١٨٦٣ سافر إلى سنس . ومات أبوه ولكنه لم يصب بالسوداوية . فإنه فعال نشيط ، يشرع فى العمل ، ويعود إلى لندن ماراً ببروكسل وأنفرس ، ويعمل ، ويكسب رزقه ، ويتابع دراساته . وأخيراً يتزوج (آب — أغسطس ١٨٦٣) ويحصل على شهادة أهلية تعليم اللغة الإنجليزية ، ويعين أستاذاً مناوباً فى ثانوية تورنون ، فيستقر فيها (كانون الأول — ديسمبر ١٨٦٣) .

لقد انقضى إذن عهد الشقاء . إن لمالارميه الآن وظيفة وبيتاً . إنه لا يحلم

الآن إلا فى أن ينجب بنتاً . وولدت له ابنة (نوفمبر ١٨٦٤) .وإنه لفى هذه اللحظة من نعومة البال والسعادة إذ بدأ العذاب النفسى والقلق والخمول الذى ظهر قبل ذلك فى ربيع ١٨٦٢ ، يعود إليه فجأة . لقد عادت إليه الماليخوليا على حين غرة فيما هو سعيد بحياته . وأحس أنه محطم جسمياً وروحياً . كتب يقول : « أرانى أشبه بشيخ هرم . إننى أقضى الساعات أنظر فى المرايا إلى زحف البلاهة إلىّ ، تطفىء عينى المتهدلة أهدابهما ، وتدلّى شفتى » .

والمصاب بالماليخوليا لا يحكم على نفسه بأنه مريض وبأنه لا سبيل إلى شفائه فحسب ، وإنما هو يلوم نفسه على آلام ذويه ، ويقول إنه هو سببها . وكل نبأ سار يصبح عنده علة حزن . لذلك ليس نادراً أن نرى نوبة الانهباط تبزغ عند إحراز نجاح ، أو عند زواج ، أو عند ولادة . وتلك هى حالة مالارميه . لقد ولدت جنفييف ، فإذا الابتهاج ينقلب إلى تفجع . قال مالارميه: «إن جنفييف التى تأكل أمها تتفتح طبعاً كوردة . أما مسكينتى مارى ، التى تؤكل ، فإنها شاحبة ، متعبة دائماً . إن هذه الولادة كارثة . . إن الصمت ضرورى للعمل الشعرى . ولكن البيت يزخر بالحركة والاضطراب والصراخ . مازالت جنفييف تكسر رأسى » . عجيب أمر هذا الحالم الذى لم يكن يوقظه من حلمه قبل ذلك صخب التلاميذ فى الفصل . . إنه الآن إذا بكت جنفييف اشتكى ، وإذا صمت المنزل احتاج إلى ضجة ، نعم إلى ضجة . . . لعل صخب مدينة من المدن أن يخرجه من هذا الخمول . « كل شىء أسهم فى خلق العدم الذى أنا فيه : كان رأسى ضعيفاً ، فكنت فى حاجة إلى جميع الإثارات ، إثارة الأصدقاء الذين صوتهم يلهب ، إثارة اللوحات ، الموسيقى ، الضجة ، الحياة » . وهاهو ذا يأخذ على جنفييف أنها ولدت ، ويأخذ على امرأته كل شىء . . . تقرحَ الثديين تشقق البطن . . . إلخ .

« بلغت من قلة الحياة أن رأسى الذى أصبح لا يقدر على الانتصاب يتدلى على كتفى ، أو يسقط على صدرى » . إن مالارميه يقضى الآن أمام المرآة ساعات فى تأمل الشيخ الهرم الذى صار إليه . « على الشاعر أن يظل على هذه الأرض شاعراً فحسب . أما أنا فصرت جثة » . وينقضى نوفمبر وديسمبر .

« بدلا من الجمع الدائب الصبور للبذور والأفكار والصور والإيقاعات ، لا شيء إلا التبعثر » . وينقضي يناير وفبراير . « شيخ هرم فى الثالثة والعشرين من عمره فى حين كان جميع الذين يحبهم يعيشون فى النور والأزهار ، شيخ هرم فى السن التى تخلق فيها عيون الآثار » . « بعد يوم كامل من الانتظار والظمأ ، تأتى ساعة يعقوب المقدسة ، ساعة الصراع مع المثل الأعلى ، فلا أستطيع أن أخط سطرين . وسيكون الأمر على هذه الحال غداً . . . إن الشاعر الذى ليس إلا شاعراً — أى آلة ترن تحت أصابع إحساسات شتى — يصبح أخرس حين يعيش فى بيئة لا شيء فيها يهزه . . . ثم ترتخى الأوتار ، ويأتى الغبار والنسيان » .

أيهجر هيروديياد التى كان قد شرع فى نظمها فى أثناء فترة الفرح؟ هاهو ذا يتهم موضوعه : « ياليت أننى اخترت عملا سهلا . ولكننى — أنا العقيم المظلم الفكر — قد اخترت موضوعاً مخيفاً » .

انقضت إذن خمسة أشهر فى المرض . لا شيء إلا سبعة أبيات حدادية حزينة تشير إلى اليأس والعدم والموت . وييئس مالارميه ، فعدل عن افتتاحية هيروديياد ، وانصب على نظم حوار . ليس الأمر أسهل . أفقد إذن قدرته ؟ هاهوذا يحاول ، ليهدئ روعه ، ليطمئن نفسه ، أن ينظم قصيدة قصيرة . إخفاق . « أعتقد أننى من ناحية الأشعار قد انتهيت » . .

إن الماليخوليا يختلف طول نوباتها اختلافاً كبيراً . ولكن الوسطى هو ثمانية أشهر . فإذا بدأت فى الخريف انتهت غالباً فى الربيع . ثمانية أشهر هى من نوفمبر إلى يونيو . وفعلا شُفى مالارميه فى ختام الأشهر الثمانية .

وكان شفاؤه مفاجئاً مباغتاً حتى لتكاد تستطيع أن تحدد له يوماً بالذات . ففى منتصف يونيو ١٨٦٥ استرد مالارميه فجأة سعادة بيته ، ورضاه عن نفسه ، وحماسته الشعرية . « شرعت فى العمل منذ عشرة أيام . تركت هيروديياد لفصول الشتاء القاسية . إن هذا المشروع المتوحد قد أعقمنى .. » لقد انتهت الماليخوليا . واستعاد مالارميه فرح الحياة ، وطبعه المنفتح ، وأصدقاءه ، واستأنف مشاريعه ، وعمله الخصب . يالها من سهولة . إن بالشاعر الآن حمياً لم يعرف مثلها من قبل ولعله لن يعرف مثلها من بعد . وهاهو ذا ينظم ، فى رشاقة وضحك وانسيابات سائلة

لذيذة فى الإيقاعات ، أشهر قصائده ، وأنجحها .

هكذا انتهى الخريف . وأعاد الشتاء إلى هيروديا زينتها ، فاستأنف مالارميه العمل فيها على ثقة بنفسه ، حتى تلك الليلة من ليالى مارس التى استطاع أن يقول فيها « إننى سعيد » . وقضى عطلة عيد الفصح فى كان عند كازاليس . إن مالارميه هو الآن ثابت القدم . إنه يتحدث عن « بعث » . ونسى فى أثناء ذلك أنه أستاذ لغة إنجليزية فى تورنون . كان قبل ذلك مشمئزاً اشمئزازاً عميقاً من مهنته ، وهو الآن فى أثناء فترة الحميا يهملها ، ولا يهمه أن يلاحظ أنهم يتآمرون على نقله من المدرسة . حسبه الجمال . حسبه الشعر . حسب الشاعر القدرة على الخلق . إنه سعيد خصب : « عملت فى هذا الصيف أكثر مما عملت خلال حياتى كلها . . إننى أعمل فى كل شىء فى آن واحد . أو قل إن كل شىء قد بلغ فى نفسى من حسن النظام والترتيب ، أننى الآن كلما وصلنى إحساس تحول فجأة ومضى من تلقاء نفسه يصطف فى كتاب وفى قصيدة » .

وفى أثناء الأشهر الأربعة عشر التى دامتها هذه الحميا الفرحة ، كان مالارميه قد نسى المرض نسياناً تاماً ، إلى أن جاء منتصف شهر آب ١٨٦٦ فإذا بالشاعر يحس فجأة بالانقباض والسوداوية . ها هوذا بعد أن كان منذ بضعة أيام نشيطاً كل ذلك النشاط ، هاهوذا يبقى متمدداً على سريره أياماً بكاملها . إنه يتساءل فى قلق : أيكون هذا المرض غير قابل للشفاء ؟ هل يتسع وقته لإ كمال هيروديا ؟ ومضى يستشير طبيباً . فقال الطبيب إنه لا يعتقد أن صدر المريض مصاب ، وإنما هو متعب الأعصاب . ونُقل مالارميه الموظف فى أثناء ذلك من تورنون ، وكان عليه أن يلتحق بوظيفته الجديدة فى بيزانسون . وها هو ذا يكتب إلى فرلين يشكو إليه ما به . لقد بدأ الهبوط فى شهر أغسطس ، وهو يعمق فى أكتوبر ، ثم ما ينفك يتفاقم خلال شتاء ١٨٦٦ — ١٨٦٧ . كتب يقول فى ٣١ ديسمبر : « لقد تألمت كثيراً . . . لقد تألمت كثيراً . . . إلى حد أننى لم أعد أشعر أننى أنا . . . » إن الماليخوليا الكامنة حاجز لا يمكن التغلب عليه ، يحول دون أى إنتاج . هجر مالارميه هيروديا ، وعبثاً حاول أصدقاء مالارميه أن يخرجوه من الخمول الذى انحدر إليه . إنه لا يرد عليهم ، أو هو يؤنسهم

من نفسه . ونصحه أحدهم أن يتسلى بأعمال خفيفة ، لا تقتضيه إلا إحساساً فنيًّا لطيفاً ، ولا تتطلب ذلك المفهوم الجبار الساحق عن الكون . عبثاً . ما من مواساة تجدى ، وما من نصيحة تنفع . إن مالارميه يحس أنه مفصول عن العالم بجليد ما ينفك يزداد كثافة وبرودة . إنه الآن ساكن متجمد ، لا تتحرك فيه إلا ابتسامة خفيفة من سخر وإذعان . لم يبق له شيء من عفوية ، حتى ولا من حب اطلاع . عبثاً يحاول فى بعض الأحيان أن يصحح بيتاً من هيروديا د . إنه يظل ساعات أمام ورقة ساهماً ذاهلا .

وعين فى أفينيون . هذا نقل آخر يفاقم حالته . وفى بداية عام ١٨٦٨ اضطر مالارميه إلى ترك المدرسة ، بسبب احتقان رئوى . إن نقاهته من المرض مترددة . على أن اضطراباته النفسية هى المقلقة فى هذه المرحلة . إنهم يتحدثون الآن عنه حديثهم عن رجل يعانى حالة قريبة من الجنون . لقد قال هذه الكلمة مالارميه نفسه . وأصبحوا يراقبونه خفية . وحسناً فعلوا . لقد اعترف هو نفسه فيما بعد أنه فكر فى الانتحار ، وأنه ماصدّه عن ذلك إلا تفكيره فى زوجته وفى ابنته . أصبحت فكرة الموت ثابتة عنده ، أو قل بالأصح أصبحت ثابتة فكرة الانتهاء إلى نهاية . . . نهاية الوجود أو نهاية الداء . كتب يقول فى شهر مايو : « إننى فى حالة أزمة لا يمكن أن تدوم ، وهذا ما يعزينى . فإما أن تتفاقم وإما أن أشفى . . . إما أن أزول وإما أن أبقى ، والأمران عندى سيان ، وإنما المهم ألا أبقى فى حالة القلق الشاذ الذى يخنقنى » .

ويبرأ مالارميه مرة أخرى على حين فجأة . يزول القلق ، يزول الألم النفسى . وتهتز نفسه من جديد . إن أموراً تافهة تنسيه الآن المطلق والعدم . إن كل شىء يثير فضوله . ويعود مالارميه يمسك بقلمه . إن مالارميه ، بعد أن قضى ثلاثين شهراً فى خدر وخمول ، يريد الآن أن يعيش من جديد . وذكرى العدم الذى كان يشله هو الذى سيكون الآن مصدر وحيه . وشرع فى كتابة هيروديا د . « إنها قصة أريد بها أن أصرع الشيطان القديم ، شيطان العجز » ، وانصب مالارميه على القراءة : شعر ، فلسفة ، طقوس سحر ، كتب لغة . وهاهوذا يعود إلى دراسة اليانانية واللاتينية . بل هاهوذا يعنى بمهنته نفسها عناية لم تكن تتوقع منه .

ترى ألا يفيده أن يحصل على ألقاب جامعية ؟ إن فيلسوف العدم يطمع الآن فى الحصول على الدكتوراه . ثم هاهوذا يفكر فى إصدار وريقة أسبوعية ، وفى القيام ببعض الترجمات ، وفى إعطاء دروس خاصة . هاهوذا يفكر فى كتابة مسرحية ، وفى الوقت نفسه يؤسس مجلة للفن التزييني ، ويمضى يجمع لها الاشتراكات من كل مكان . ويسافر مالارميه إلى لندن ، فيقضى فيها ثلاثة أشهر ، ثم يعود لينظم « الآصال الأدبية » ثم يسافر مرة أخرى إلى لندن ، ويرسل من هناك المقالات تلو المقالات . يجب أن يكسب رزقه . إنه الآن يريد المال . ولكن ترى هل تستغرقه هذه الأعمال التافهة إلى الأبد ؟ لا . . . هاهوذا الشاعر يعود إلى أفقه . وكانت الفترة الممتدة بين ١٨٧٤ و ١٨٧٥ حافلة بخصوبة طافحة . . . قصائد كثيرة ملأ بها كل مكان . وفى ديسمبر من عام ١٨٧٤ عاد الصحفى إلى الظهور . فأسس مالارميه مجلة « آخر موضة »، وكان يحررها كلها بقلمه : الزينة ، أطباق الطعام ، أنباء المسرح . . . ويوقع المقالات بتواقيع مختلفة . وعاشت المجلة تسعة أشهر .

تلك هى نوبات الماليخوليا الثلاث التى نشأ عنها عجز مالارميه ونشأت عنها تجربته الشعرية للعدم ، فيما يرى الدكتور فروتيه .

لقد حاول بعضهم أن يرد الشعور بالعدم عنده إلى عدد من الأسباب ، فقال مثلا إنه راجع إلى تأثير بودلير فيه . ولكن لا . إن اختيار مالارميه لبودلير يرجع إلى أنه عانى هذه التجربة ، تجربة العدم . إن العدم فى شعر مالارميه صورة لحالة الماليخوليا التى عاناها . إنها ثمرة هذا المرض . . . صمت ، غياب ، عجز ، عدم . . . إلخ .

إن فكرة « العدم » نادرة قبل نوبة الماليخوليا الثانية الطويلة التى بدأت فى ديسمبر ١٨٦٤ . وهى غائبة تماماً عن مؤلفات الشباب السابقة على نوبة الماليخوليا الأولى . وكانت تلك النوبة خفيفة وقصيرة ، ولكنها كانت كافية لأن يكتسب منها الشاعر تجربة العدم . وهكذا نرى العدم يظهر فى آثاره ابتداء من عام ١٨٦٤ . وبعد بضعة أشهر تأتى النوبة الثانية ، فإذا بالعدم يسيطر على فكر مالارميه مع سيطرة خدر الماليخوليا .

هكذا كان الطابع التى يطبع شعر مالارميه ثمرة مزاجه المريض ، المريض

بشبه الفصام ، وبنوبات الماليخوليا معاً .

ويمضى الدكتور فروتيه يستعرض ما فى شعر مالارميه من تعبير عن تجربة العدم التى استمدها من نوبات الماليخوليا . ثم يعرج على أسلوب مالارميه الشعرى ، ليبين كيف أنه يتصف بكل الصفات التى يفرضها هذا المرض المزدوج .

٣ ـ الشاعر مالارميه فى ضوء التحليل النفسى (١)

يقول دافيد ديشيز : « إن المرء يستطيع أن يعرض وجهة نظر أفلاطون فى الأدب ، فى بضع صفحات ، ولكن لكى نعرض ذلك النوع من النقد الحديث الذى يبدأ بدراسة عناصر حياة المؤلف التى ساهمت فى تحديد نوع خياله ، والذى يعمد إلى تطبيق هذا على كل أثر من آثاره ، فإننا لا نستطيع أن نفعل ذلك فى صفحات قليلة . إن الدراسة التى كتبها إدموند ولسون عن ديكنز الإنجليزى تبلغ أكثر من مائتى صفحة مع أنها ليست شاملة . ولا يمكننا أن نختار بعض نصوص هذه الدراسة لعرض المنهج ، لأن جوهر هذا المنهج يقوم أولا على جمع وقائع حياة المؤلف ، ثم استخراج النتائج التى يمكن استخراجها منها عن سيكولوجيته ، ثم بعد ذلك تطبيق هذه النتائج على آثاره واحداً واحداً . ويجب أن نلاحظ أن أى جزء من هذه الأجزاء الثلاثة يمكن أن يعطى عن المنهج صورة خاطئة ، ما لم يضم إلى الجزأين الآخرين . لذلك يحسن بالقارئ أن يرجع إلى تلك الدراسات نفسها ، إلى دراسات ولسون عن هاوسمان (فى « المفكرون الثلاثة » ، ١٩٣٨) وعن ديكنز ، وعن كبلنج خاصة » .

والحق أن كل من يقرأ هذا النوع من دراسات التحليل النفسى التى تتناول أديباً من الأدباء ، يحس أنه لا يستطيع تلخيصها إذا هو أراد أن يعرضها ، لا ولا يستطيع أن يسقط أى عنصر من عناصرها دون أن يحس بأنه خانها . وإذا كانت دراسة ولسون عن ديكنز تبلغ قرابة مائتى صفحة ، فإن هناك دراسات

---

(١) شارل مورون ، « مقدمة إلى التحليل النفسى لمالارميه » .

من نوعها يقارب عدد صفحاتها الألف ... كالدراسة التي كتبتها ماري بونابرت عن إدجار بو . أما دراسة شارل مورون عن مالارميه فهي – على أنها لا تتجاوز مائتين وخمسين صفحة – تبلغ من قوة التماسك بين مختلف أجزائها أنها لا يمكن أخذ صورة صادقة عنها إلا بقراءتها كلها قراءة دقيقة ممعنة صبوراً . ومع ذلك فنحن محاولون في الصفحات القليلة التالية أن ننفذ إليها بعض النفاذ ، راجين أن نعنى خاصة ببعض المشكلات النظرية التي تثيرها .

يقول شارل مورون في مطلع كتابه : « لقد ألقيت أضواء كثيرة على مالارميه ، إلى حد أن القارئ قد يظن أن البحث استنفد ، وعندي أن البحث لم يستنفد » . ثم يوجز مورون الأسباب التي تدفعه إلى تقرير هذا الرأي ، فيجملها في اثنين ، قائلا إن النقد قد تناول إلى الآن نقطتين : أولاهما المعنى الحرفي لآثار مالارميه ؛ إذ لما كانت آثار مالارميه غامضة ، أراد الدارسون أن يبددوا الغموض وأن يحاولوا تأويل القصائد أو الأبيات الصعبة أقرب تأويل إلى الاحتمال ، وقد وصلوا في ذلك إلى نتائج إن لم تتفق دائماً فإن بينها تقارباً كبيراً . والنقطة الثانية هي المعلومات المتصلة بحياة الشاعر ، ونحن مدينون بهذه الناحية من البحث والتقصي للجهود التي بذلها الدكتور موندور ، فأمدنا بعرض واف لحياة الشاعر يضم الخطوط الكبرى ومعظم التفاصيل التي نحتاج إليها سواء لتوضيح الأثر ولفهم الرجل .

فهاتان هما النقطتان اللتان تناولهما الدرس ، فما الذي بقي علينا أن نعمله ؟

هذا هو السؤال الذي يطرحه مورون ثم يجيب عنه بقوله : لقد بقي علينا أن نقوم بكل العمل الذي يتم عمقاً لا سطحاً . لقد تأمل النقاد كثيراً في مالارميه ، وجاءت تأملاتهم غنية بالنتائج الجميلة . ولكن هذه التأملات قد سبقت توضيح النصوص ومعرفة وقائع حياة الرجل . لذلك لا بد من إعادة النظر في هذه النتائج . في النقد ، كما في كل علم آخر ، يعيش الفكر من تأرجح بين الحدس الشخصي والمعلومات الخارجية . هذان القطبان ضروريان ، والقطب الثاني لم يتكون إلا منذ قليل . إن كل ما عمل حتى الآن لم يكن إلا مرحلة تمهيدية . حين تحدث

سانت بوف عن بورويال كان يعتمد على نصوص واضحة ووثائق تم جمعها . أما نصوص مالارميه فلم تكن واضحة ، والوثائق لم تكن قد جمعت . إن السيرة التي كتبها الدكتور موندور تضع القصيدة في موكب من الحياة والخلق . لقد سبق أن أخذت على كتاب تيبوديه أنه درس آثار مالارميه ككتلة واحدة ، في حين أن من البديهي أن القصائد متعاقبة في الزمان ، وأن لها معنى متصلا بهذا التعاقب . فالقصائد التي أوحتها ميرى تختلف عن القصائد التي كتبت في تورنون ، وذلك لسبب بديهي هو أن مالارميه ابن الأربعين غير مالارميه ابن العشرين . إنك لا تجد في آثار الإنسان ثابتات فكره فحسب ، بل تجد فيها كذلك متغيرات تاريخية . فهل كان في وسعنا أن نفعل هذا منذ عشرين عاماً ؟ كلا . . وهذا برهان واحد على ذلك ، وهو يتصل بحادث في حياة مالارميه هو عندي أهم حوادث حياته على الإطلاق أعني : موت أخته .

ماتت ماريا في الثالثة عشرة من عمرها ، حين كان ستيفان في الخامسة عشرة ، فما هي خطورة هذه الحادثة فيما تصوير الباحثون ؟ إن كثيراً منهم لا يشير إليها ألبتة . وبعضهم لا يزيد على أن يذكرها ذكراً ، والدكتور موندور نفسه ، الذي أمدنا بجميع التفاصيل المتصلة بها ، لا يستعملها في التعليل السيكولوجي لشخصية صاحبه . وبوجه عام نستطيع أن نقول إن النقاد لم يولوا «هذا الطيف الشاب المسكين» أي اهتمام وعندي أن ذلك إغفال خطير للوقائع العميقة .

ليس في آثار مالارميه إلا نص واحد يذكر ماريا وموتها صراحة . وهذا النص هو في « شكوى خريف » :

« منذ تركتني ماريا لتمضي إلى كوكب آخر (. . .) أصبحت أوثر الوحدة دائماً (. . . .) وأصبحت أحب حبًّا غريباً خاصًّا كل ما يتلخص في هذه الكلمة : السقوط . . . » إلخ . . . إن النص كله يعبر عن الحزن والكآبة . . .

وقد كتب مالارميه إلى كازاليس ، في أول يوليو ١٨٦٢ ، رسالة ذات دلالة في هذا الصدد . كان كازاليس قد أرسل إلى صديقه مالارميه صورة حبيبته إيتي ياب . فأجابه مالارميه بما يلي : « إن هناك كلمة تضيء رسالتك كلها :

"إليك ياعزيزى مالارميه صورة أختنا" . الأمر بسيط ، مادمنا أخوة ، ومع ذلك ما أعذب هذه الكلمة ! نعم ، إن فتاتك ستصطف فى أحلامى إلى جانب شيمين وبياتريس ، وجوليت ، وريجينا . . . وأكثر من ذلك أنها فى قلبى ستصطف إلى جانب ذلك الطيف الشاب المسكين الذى كان أختى خلال ثلاثة عشر عاماً ، وكان الشخص الوحيد الذى عبدته ، قبل أن أعرفكم جميعاً : ستكون فتاتك المثل الأعلى لى فى الحياة ، كما أن أختى هى المثل الأعلى لى فى الموت » .

إن مالارميه يرى ، وهو فى العشرين من عمره ، أن موت أخته حادث هام فى حياته الداخلية . إنه يقول ذلك لأعز صديق له بلهجة مؤثرة مباشرة ، ويسر إليه أن أخته هى الكائن الوحيد الذى أحبه إلى ذلك الحين .

ويجب أن نتذكر أن مالارميه ، حين ماتت أمه قد عهد به إلى جديه ، فكانت أخته ماريا هى الرابطة الحية الوحيدة التى كانت تربط ستيفان إلى الأم وإلى حنان الأم (لم يكن يحب جديه حبًّا كثيراً) .

ولنعد إلى إيتى . إن إيتى لم تتزوج كازاليس ، بل تزوجت بعد ذلك بمدة طويلة العالم ماسبيرو ، الاختصاصى فى الآثار المصرية . ثم ماتت إيتى عام ١٨٧٧ . وأغلب الظن أن مالارميه قد كتب قصيدته المشهورة « إلى عزيزتنا الميتة » ، من أجل ماسبيرو الذى بقى وحيداً بعد موت زوجته . إن مالارميه يصف فى هذه القصيدة الرجل الوحيد الذى لم يستطع أن يثوى فى « الضريح الذى يضم اثنين » فهو ينتظر عند منتصف الليل ، أمام أواخر قبسات ناره ، زيارة الطيف الذى سيأتى فيجلس على المقعد الخالى أمامه . صحيح أن مالارميه كان يكتب هذا الكلام لماسبيرو ، ولكنه كان يكتبه أيضاً لنفسه ولفقيدته الغالية من غير شك (فى الخامسة والثلاثين من عمره) .

وهناك نص آخر بليغ الدلالة هو وظيفة « الإنشاء الفرنسى » التى كتبها مالارميه حين كان طالباً ، واحتفظ بها (إن لاحتفاظه بها دلالة أيضاً) . لقد طُلب من التلاميذ أن يكتب كل منهم قصة يختار موضوعها على ما يشاء له هواه . فاختار مالارميه للوظيفة هذا الموضوع : رجل جالس وحيداً فى بيته قرب الموقد

يحلم بابنته الميتة . وفى المقبرة المجاورة ، تخرج الفتاة من قبرها ، وتأتى تزور أباها فتجلس إلى جانبه أمام الموقد ، وترقص ، وتغنى ثم تختفى فى الصباح .

لقد كتب مالارميه وظيفة الإنشاء هذه بعد موت أخته بقليل . إن ماريا هى الفتاة الميتة فى وظيفة الإنشاء .

إن المعانى التى يدور عليها شعر مالارميه تلاحظ فى وظيفة الإنشاء هذه . وهى مترابطة فيما بينها ، مشدودة إلى مركز مشترك هو حادث أليم بالغ الأثر فى حياة الشاعر وفى آثاره . فإذا نحن أردنا أن نعلل حياة الشاعر وآثاره فى اتجاه العمق كان علينا أن نوضح دور هذا الحادث العاطفى الأول ، وأن نكشف عن أصدائه ورموزه ، وأن نتابع خيوط تداعيات المعانى ، أى أن ندرس الشبكة المعقدة من العواطف والتعابير التى يبدو أن موت أخته هو مركزها الوحيد . ومن يقم بهذا العمل يكتسب شيئاً فشيئاً ، بتأثير تجمع البراهين الصغيرة ، اقتناعاً كاملا وطريقة جديدة فى رؤية آثار مالارميه .

وهذه القناعة بأن موت ماريا يلعب دوراً هامًّا فى حياة مالارميه وآثاره ، تحضنا وحدها الآن على الاتجاه إلى ناحية التحليل النفسى . ذلك أن مالارميه كان قد فقد أمه فى الخامسة من عمره ، وهى مرحلة الأزمة الأوديبية الطبيعية ، وقد ارتبطت الصدمتان إحداهما بالأخرى ، فإذا بالصدمة الثانية توقظ الجرح الأول وتنكؤه . ليس بالمرء حاجة إلى أن يكون عالماً كبيراً من علماء النفس حتى يتخيل أن تعاون ظروف كهذه يمكن أن تكون له فى النفس أصداء عاطفية عميقة بعيدة. إن عدداً كبيراً من أمراض العصاب يرجع أصلها إلى صدمة أصابت المرء فى طفولته .

غير أن هناك داعياً آخر يحضنا على دراسة مالارميه على أساس التحليل النفسى ، وهو الآن داع أدبى صرف .

إن مجرد التعامل مع قصائد مالارميه يوحى إلى المرء بأن ثمة شبكة من الصور الدائمة تتجاذب وتتداعى ، فتحدث تناغمات وترافقات تتردد من قصيدة إلى قصيدة . إن وجود هذه الشبكات من التداعيات أمر واقع بصرف النظر عن كل

نظرية في التعليل . وهى توحى بأن ثمة نقاطاً ثابتة محاصرة يربط بينها ربطاً بارعاً أو خاصاً آرابيسك هذه القصيدة أو تلك . فهناك هذا الأرابيسك ، وهو المعنى المقروء للقصيدة ، وهناك نوع من الهندسة الثابتة التى لعلها لاشعورية تختفى تحت هذا الأرابيسك ، تحت هذا المعنى المقروء .

وإليك هذا المثال : إن صورة الملاك الموسيقى تظهر بغير صعوبة فى قصيدة « قديسة » : فالملاك نفسه ، والجناح ، والآلات الموسيقية القديمة ، والأصبع المرفوعة ، والحضور الأنثوى ، والصمت الذى يتكون فيه التناغم الرائع ، كل ذلك موجود ، ومتجمع تجمعاً أجرؤ أن أقول إنه طبيعى . ولكن فلننظر فى قصيدة « هبة الشاعر » : إن الجناح قد صار هنا جناحاً للفجر ، وصفة الملاك يوصف بها هنا المصباح ، والحضور الأنثوى هو هنا أم تهدهد ابنتها ، والآلات الموسيقية القديمة ترجع فى صوتها إذا تكلمت ، أما الأصبع المرفوعة فيمكن أن تضغط الثدى . . إن هذه العناصر كلها موجودة هنا أيضاً ، ولكنها متفرقة لامتجمعة . إن أرابيسكاً جديداً قد ضم النقاط الثابتة . فإذا نحن اكتفينا بهذا الأرابيسك الذى أسميه بالمعنى المقروء للقصيدة لم نر ثمة أى شىء مشترك بين القصيدتين « القديسة » و « هبة الشاعر » . ولكن الشبكة تحت الشعورية واحدة فى القصيدتين . هذه النتيجة التى وضحتها بمثال تحملنا على التفكير فى التحليل النفسى ، كما قلت ، بغض النظر عن أية فرضية قبلية . ذلك أن التحليل النفسى ، كما تعلمون يشبّه الأثر المكتوب إلى حد ما ، بالحلم ، ويرى فى هذا الحلم اجتماع ما يسميه بالمضمون الظاهر والمضمون الكامن . إن المضمون الظاهر هو الحلم كما يبدو لنا ، كما نقصه حين نستيقظ ، أما المضمون الكامن فهو ما يشتمل عليه هذا الحلم من معنى عميق . وفى الواقع نحن نرى فى شعر مالارميه ، إذا نحن درسناه دراسة مقارنة ، مستويين اثنين ، أحدهما هو الأرابيسك الظاهر السطحى الذى يتغير من قصيدة إلى قصيدة ، والثانى هو الشبكة السفلى ، الدنيا ، التى تظل ثابتة لا تتغير . وهذه الشبكة السفلى هى عقدة . إن ما يطلق عليه التحليل النفسى اسم عقدة ليس إلا شبكة من الارتباطات العاطفية نستطيع أن نتصورها بعقدها وخيوطها على غرار الجملة العصبية . فإذا اهتزت نقطة من الشبكة انتقل الاهتزاز

من مركز إلى مركز على طول خطوط المقاومة الأقل فى هذه الشبكة . وهذا هو السبب فى أن حادثاً تفصيلياً (كلمة ، إشارة) يمكن أن يكون بالنسبة إلينا مشحوناً بمقدار من الانفعال لا يتناسب وأهميته الموضوعية . ذلك لأن خيوطاً نجهلها فى أغلب الأحيان تربط بينه وبين ذكريات وصور وأفكار مشحونة بالانفعال شحناً قوياً ، فهى نقاطنا الحساسة كما يقال . ولنعد إلى مالارميه . إذا صح أن موت أخته كان بالنسبة إليه نقطة من تلك النقاط الحساسة فإن كل ما يتصل بذلك الموت من قريب أو بعيد بارتباطات طبيعية أوعرضية كان لا بد بتجمعه أن يشكل حول هذا المركز الأليم مركباً (عقدة) يسرى الانفعال فى داخله بسهولة كبيرة سريان تيار كهربى فى أسلاك متشابكة . ونحن هاهنا مقودون إلى شكل من التحليل لن يكون تحليلا أدبياً صرفاً بالمعنى الكلاسيكى لهذه الكلمة ، ولن يكون كذلك تحليلا نفسياً بالمعنى الأصلى لهذه الكلمة . فبين النقد الذى استعمله سانت بوف فى دراسته راسين ، وبين النقد الذى طبقته مارى بونابارت على إدجار بو ، وطبقه لافورج على بودلير ، ثمة مجال لأشكال متعددة من النقد . ومن أشكال هذا النقد أن نبحث تحت المعنى المقروء للأثر عن معنى لاشعورى ، وأن نكتشف هذا المعنى اللاشعورى . إن هذا النوع من النقد يكشف فى الأثر عن بعد جديد هو بعد العمق اللاشعورى ، فنستطيع أن نوغل فى المعنى الذى يشير إليه هذا البعد ، نستطيع أن نتعمق لاشعور المؤلف . وهذا مثال يبين كيف أن فكرة وجود معنى مزدوج (مضمون ظاهر ومضمون كامن) يمكن أن تغنى تأويلنا لنص من النصوص .

إن قصيدة « مللت من الراحة المرة » هى من أوضح قصائد مالارميه إن مالارميه وقد مل من الكسل ومن العمل العقيم القاسى كليهما وتعب من سهرات تورنون الطويلة ، يحلم فى هذه القصيدة بأن يكون ذلك الصبى الهادئ الذى يجد نشوته فى أن يرسم على فنجان رائع منظراً نادراً . إن هذا المعنى المقروء يتراءى للفكر مباشرة . ومع ذلك ليس بالمرء حاجة إلى أن يكون من محترفى التحليل النفسى حتى يستشف وراءه معنى كامناً . إن العمل المجهد الذى يشكو منه مالارمية تحاصره فكرة الموت :

(...) et plus les sept fois du pacte dur
De creuser par veillée une fosse nouvelle

Dans le terrain avare et froid de ma cervelle,
Fossoyeur sans pitié pour la stérilité,
— Que dire à cette Aurore, ô Rêves, visité
Par les roses, quand, peur de ses roses livides,
Le vaste cimetière unira les trous vides ? —

أهذه طريقة في الكلام فحسب ؟ أهذه صورة شعرية ؟ كان يمكن أن نصدق ذلك (برغم أن فرويد لا يصدق أن ثمة « طريقة في الكلام » من غير داع عميق) لولا أن فكرة الموت تحاصر الشاعر فى جميع القصائد التى نظمها فى هذه الفترة . ونحن لذلك أميل إلى الاعتقاد بأن هذه المقبرة على صلة بمقبرة « وظيفة الإنشاء » ، أى بالمقبرة التى تثوى فيها الصبية ماريا . إن مالارميه فى السهرات التى يكتب فيها قصائده ، تحاصر فكرة الموت لاشعوره . هو لا يعلم شيئاً عن ذلك ، ولكن هذه المحاصرة الخفية تتجلى فى وفرة الصور الجنائزية التى تعرض لخياله من تلقاء نفسها : فكره عقيم ، دماغه أشبه بمقبرة ، هو نفسه يعمل كحفار قبور . فكيف لا يمل ؟ إن الذى يرهق قواه ليس هو مقدار العمل ، بل هو أن هذا العمل محاصر بفكرة الموت . ولذلك يحلم الشاعر بفن ليس فيه هذا القلق . إنه يريد أن :

Imiter le Chinois au cœur limpide et fin
De qui l'extase pure est de peindre la fin
Sur ses tasses de neige à la lune ravie
D'une bizarre fleur qui parfume sa vie

قد يتراءى لنا أن فكرة الموت هنا قد زالت . ولكن « الثلج — والقمر والزهرة » هى عناصر ثلاثة أساسية من عناصر « وظيفة الإنشاء » . أما الثلج والقمر فهما جزء من الإطار الرمزى ، وأما الزهرة فهى تمثل الفتاة التى تعبر عن موتها الورود البيضاء وتعبر عن انبعاثها الوردة الحمراء . ثم إن هذا الارتباط بين الزهرة والموت دائم عند مالارميه فى هذه الفترة . وهذه القصيدة نفسها كانت تتحدث ، قبل بضعة أبيات ، عن الورود المزرقة التى فى المقبرة . ولئن زال اللون الجنائزى فى هذا الجزء الثانى من القصيدة ، لأن الأمر من حيث المبدأ هو أمر هروب من القلق ، إن الصينى يرسم مع ذلك على فنجانه الثلجى نهاية زهرة ، وكلمة نهاية

هذه تصبح غير مفهومة إذا لم تكن الزهرة ، فى لاشعور الشاعر ، هى ماريا الميتة ، والبرهان على ذلك قائم فى البيت التالى :

(......)   lafin
D'une bizarre fleur qui parfume sa vie
Transparente, la fleur qu'il a sentie enfant
Au filigrane bleu de l'âme se greffant

فهذه الزهرة آتية من الطفولة ، قد تلقحت بها روح الشاعر الطفل . إن كلمة « تلقح » تحدد الصلة الحية التى قامت فى الماضى بين الأخ وأخته والتى ما تزال حية فى لاشعور الأخ . وهكذا فإن مالارميه يحلم فى الهرب من محاصرة فكرة الموت ، ولكن حلم الهروب يظل يعكس الفكرة المحاصرة ، فى صورة عمل مجرد من القلق .

ليس من باب الصدفة أن الصينى ما يزال يختار « منظراً شابّاً » ليرسمه . وماذا الذى يشتمل عليه هذا المنظر ؟ القمر أيضاً ، والبياض ، والبرد . ويجب أن نتوقف أيضاً على عنصر جديد ؟

Une ligne d'azur mince et pâle serait
Un lac, (......)

ونحن نعلم من قصائد أخرى أن اللازورد قد « حاصر » ذهن مالارميه فى تلك الفترة نفسها . وكونه يمثل المثل الأعلى لا يمنع أبداً ارتباطه بماريا ، بل بالعكس . تذكروا جملة مالارميه بصدد إيتى « ستكون لى المثل الأعلى فى الحياة ، كما أن أختى هى لى المثل الأعلى فى الموت » . وفى قصيدة « آهة » التى يتوجه فيها مالارميه « إلى الأخت الهادئة » (الهادئة كالهلال الهادئ) يصعد حلم مالارميه نحو « السماء التائهة ، سماء عينك الملائكية » ، كما يصعد نحو السماء اللازوردية الحنون ، سماء أكتوبر الشاحبة الصافية . والمشهد الذى يلى ذلك يذكر كله بمشهد قصيدة « شكوى الخريف » ، أى يذكر بصورة ماريا . ونحن نجد فيها عدا ذلك كلاماً على ماء بارد يسميه الشاعر صراحة « ماء ميتا » . إن هذه السلسلة من الإشارات المتقاربة تقرر وجود علاقة لا شك فيها بين خط اللازورد على الفنجان وبين نظرة مارى . ولنلاحظ بالإضافة إلى ذلك أن هذا هو لازورد بحيرة ، وأن هناك

قصيدة أخرى لمالارميه نرى فيها الارتباط بين « الأعين والبحيرة » ، وهى قصيدة «Le pitre châtié».

Yeux, lacs avec ma simple ivresse de renaître

وأن القصبات فى البيت الأخير من هذه القصيدة تشبه بالأهداب :

Non loin de trois grand cils d'émerode, roseaux

ونعود فنقول مرة أخرى إن هذا التأويل الثانى قد ظل مجهولا من صاحبه بالضرورة . غير أن الأخت الميتة قد ظلت تحاصر الشاعر خفية من أعماق ما تحت الشعور ، فتوحى إليه باختيار هذه الصورة أو تلك . والصورة هى تسوية بين الواقع الحالى (أى حالة الشاعر النفسية والقصيدة الماثلة) من جهة ، وبين المحاصر الخفى الذى كان يكتشف فى ذلك وسيلة إلى الظهور والخروج .

وقد استعملت كلمة تسوية ، وأريد أن ألح على هذه الكلمة قليلا .

قد يُظن خطأ أن المعنى الكامن للقصيدة ، كما يترّاءى لنا بغموض تحت المعنى المقروء ، هو المعنى الحقيقى ولكننى فى الواقع لا أرى فى القصيدة ولا فى الإنسان حقيقة وحيدة ، وإنما أرى طوابق ، وإن تكن مترابطة فيما بينها . وما من طابق من هذه الطوابق يحق له أن ينظر إليه نظرة مطلقة . وإذا كان لا بد لى من إقامة ترتيب بين مضمونى القصيدة ، الكامن والظاهر ، فلن أعد المضمون الظاهر مجرد انعكاس للمضمون الباطن . يجب أن نبعد الفكرة القائلة بأن الواقع تحت الشعورى يلهم القصيدة . نعم إنه مرتبط بالقصيدة بألف خيط وخيط ، وإنه ربما كان يغذيها ، وهو يحاول حتماً أن يأسرها ، وهو يدفع نحوها على كل حال ، إيحاءات محاصرة ، إنه يقترح ألفاظاً ويلقنها ، ولكن هذا كله ليس هو الإلهام الشعرى ، وهناك فى ذهن الشاعر لحاجات أخرى هى التى تختار فى آخر الأمر . وبعد هذا التحفظ يحق لنا أن نقول إن للاشعور صوتاً فى خلق القصيدة ، ولكى نميز هذا الصوت تحت الصوت الآخر يستحسن أن نعمد إلى التحليل النفسى .

هكذا ينتهى شارل مورون إلى تعليل محاصرة فكرة الموت للشاعر مالارميه إلى موت الأم والأخت ، مبيناً أن هذه الفكرة ثاوية فى أخيلته الشعرية لا تبارحها .

ومحاصرة فكرة الموت للشاعر إنما ترجع عنده إلى عقدة أوديب ، إلى تثبته على حب الأخت الميتة . وحب الأخت الميتة مرتبط بحب الأم الميتة . لا بد لنا من الصعود من الأم إلى الأخت . إن موت الأم حين كان ستيفان فى الخامسة من عمره أى فى أوج الأزمة الأوديبية الطبيعية قد سهل هذا الانزلاق من الأم إلى الأخت ، (وهو انزلاق طبيعى حتى فى حد ذاته) لأن الصبية الصغيرة كانت فى منزل الجدين الرابطة الوحيدة التى تربطه بحب الأم . فإذا قال قائل إن ذكر الأخت قد جاء فى آثار مالارميه ،فى حين أن الأم لم يجئ ذكرها ، أجاب مورون قائلا بل جاء ذكر الأم أيضاً ، ولكنه جاء مقنعاً . إنكم تعرفون ذلك « الحداد الذى لا تفسير له » الذى تعبر عنه قصيدة « شيطان الشبه » النثرية :

« La Pénultième est morte, elle est morte, bien morte, la desespérée Pénultième».

ابحثوا عن معنى كلمة Pénultième لغوياً . إن هذه الكلمة تعنى « قبل الأخيرة » فمن هى الميتة قبل الأخيرة ؟ إن ماريا هى الميتة الأخيرة ، والأم هى الميتة قبل الأخيرة .

ويذكر مورون أنه ليس من محترفى التحليل النفسى ، ويشير إلى أن دراسة مالارميه من قبل شخص من غير محترفى التحليل النفسى لها مزايا على الدراسة التى يمكن أن يقوم بها محلل نفسى أخصائى . ذلك أن نبش لاشعور مالارميه يكون عملا خالياً من الاحترام للشاعر إذا لم تكن الغاية هى هذه الآثار الجميلة التى خلفها لنا الشاعر ، والتى يمكن لكل دراسة أن تغنيها . إن النزول إلى أعماق الجحيم مع المحافظة على النظر إلى النور أمر يقدر عليه غير الاختصاصى أكثر مما يقدر عليه الاختصاصى الذى جعلته المعاشرة اليومية للمرضى يألف الإقامة الطويلة فى الجحيم .

إن النقد الأدبى يستطيع ويجب عليه أن ينزل إلى الأعماق شريطة ألا تغيب عنه غاياته الخاصة ، وهى ليست غايات طبية بل جمالية . فإذا استعمل نتائج علم النفس الحديث ، كان لا يبحث عن تشخيص ، وكان بالتالى لا يستخدم الأثر الأدبى كمادة يرميها متى وصل إلى التشخيص . فإن الطبيب يحاول دائماً

أن يتجاوز العرض، ولكن حين يكون العرض أثراً فنياً، فإن العرض – الأثر الفنى – هو الشيء الوحيد الهام، به نبدأ وإليه نعود. «لقد حاولت إذن (...) أن أوسع النقد الأدبى الكلاسيكى حتى يصل إلى التحليل النفسى، ولكن دون أن يهجر أبداً وجهة نظره المركزية. وقد ساعدتنى على ذلك دراسات سبق أن قمت بها (« مالارميه الغامض ») .فمن الشبكة الكامنة، شبكة الاستعارات، كان الانتقال سهلا إلى المركب (العقدة) بالمعنى الأصلى للكلمة، بل إن هذا الانتقال يبدو شبه حتمى متى جمع المرء بعض التفاصيل المتعلقة بحياة الرجل، ومتى لاحظ بين النصوص عدداً من التقابلات يضىء بعضها بعضاً. إن الآثار التى خلفها لنا مالارميه تبدو لأول وهلة مجزأة، ولكننا متى نظرنا إليها من أفق سليم رأينا فيها وحدة عجيبة. فإذا بأجزاء بعيدة كل البعد بعضها عن بعض تعبر عن معنى واحد، ويمكن أن تشبه بأحوال مختلفة لشيء واحد. حين وصف مالارميه كثيراً من قصائده بأنها " دراسات فى سبيل ما هو أفضل منها، كما يجرب المرء أسنان ريشته" كان كلامه أصدق مما قد يظن الناس فيه عامة من صدق. أما أنا فقد استرشدت دائماً بهذا الشعور، وهو أن مفتاح كلمة من الكلمات أو قطعة من القطع لا بد أن يكون فى الكلمات الأخرى أو فى القطع الأخرى، فاستمعت إلى التناغمات وتابعت التداعيات وبحثت عن التجميعات الثابتة، وعن منظومات الاستعارة، فكنت بذلك أقوم بتحليل نفسى على السطح. حتى إذا رسمت الشبكة رأيتها تتعلق من تلقاء ذاتها بالشبكة الأعمق، شبكة العقد الكلاسيكية. ورجائى إلى القارئ إذن ألا ينظر إلى ما سيلى من كلام على أنه تحليل حقيقى بل على أنه توسيع للنقد الأدبى الشائع. وميزة هذه الدراسة فيما يلوح لى هى أنها توضح علاقات لم تدرك إلى الآن، وبذلك تضفى على حياة مالارميه وعلى آثاره وحدة لم تكن معروفة عنه »[١] .

إن الدراسة التى كتبها الدكتور فروتيه عن مالارميه تشخص مالارميه بأنه شبه فصامى، وبأنه عانى نوبات ماليخوليا بين سنة ١٨٦٣ وسنة ١٨٦٩، أما شارل مورون فإنه يعزو نوبات الانهباط هذه إلى تثبت على الأم فالأخت،

---

(١) مورون، « مقدمة إلى التحليل النفسى لمالارميه »، ص ٤٣ – ٤٤ .

ناشئ عن الجرح العاطفى المزدوج ، وهو تثبت كانت نتيجته محاصرة تصاحب الإبداع . لقد كان قلق مالارميه يتغير تغيراً غريبًا بتقلب الفصول ، كما أن ظروف الحياة والفكر قد أثرت فيه فكان يذهب ويجىء ويتأرجح . ولكن الحصار الأساسى مزمن . وهذا الحصار ، بانضمامه إلى رسالة تأملية شعرية أساسية لاتقل واقعيته فى ذهن مالارميه عن أى شىء آخر ، يفسر فى رأى مورون معظم أعراض الانطواء على النفس الذى لخصه الدكتور فروتيه تحت عنوان « شبه الفصام» .
إن الدكتور فروتيه ليس محللا نفسيًّا ، وهو لذلك لا يحاول أن يبحث فى التاريخ النفسى للمؤلف وخاصة فى طفولته ، عن الأحداث والجروح والصدمات الانفعالية والصراعات التى تردد أصداؤها فى إنتاجه فى أثناء الرشد ، والتى يستطيع تردد أصدائها هذا أن يفسر هذا الإنتاج إلى حد بعيد . وإنما يتبع الدكتور فروتيه تقاليد طبية ، فيصف الحالة التى أمامه على أساس التربة الدائمة والمرض العارض ، فيقرر أن التربة الدائمة هى شبه الفصام وأن المرض العارض هو نوبات الماليخوليا . إن الصورة التى رسمها الدكتور فروتيه لمالارميه صحيحة (حب الأثاث القديم والتحف والمرايا ، والعزلة إلى جانب الموقد ، وعدم الاهتمام بالنشاط المهنى والحياة الاجتماعية والأحداث التاريخية المعاصرة ، عدم الانطلاق الطبيعى ، الفكر الملتبس ، الشعور بالوحدة بين الذات واللاذات ، بين العالم الخارجى والعالم الداخلى ، بين الفكر والواقع ، وبالتالى الإيمان بالتعبير السحرى وبأن للأفكار قدرة كلية إلخ إلخ) . إن هذه الصورة صحيحة : ولكن كيف نعلل هذه المجموعة من العلامات ؟ أنعد هذه الخصائص التى تكاد تتميز بها كل حياة تأملية أعراض شذوذ ومرض ؟ ماذا نقول عن الشخص الذى يظهر فيه فقدان التلاؤم مع الواقع والانقطاع عن العالم الخارجى والانكفاء على الذات ؟ قد نستطيع أن نقول عنه إنه مريض ، ولكننا نستطيع أن نقول عنه أيضاً إنه يعيش حياة عدت فى جميع العصور أعلى وأسمى ، وإلا لم يحق لنا أن نعد سقراط أو بتهوفن إنسانين متفوقين . إننا لا نستطيع أن نحشر تحت هذا العنوان الواحد (أى « شبه الفصام ») أعراض الانهيار الحيوى وإمارات التفوق الروحى . أما عن الخلط بين الذات واللاذات ، بين الفكر والواقع ، فإذا كان هذا الخلط من أوهام شبه الفصامى ، أمكن أن يقال إن الفكر الإنسانى قائم على هذا الوهم . إن الأشخاص الذين ما نزال نعدهم متفوقين قد

اعتقدوا بأن الحدود بين الذات واللاذات ليست واضحة ذلك الوضوح الذى تريد أن تضفيه عليها الأنانية وبأن العالم الداخلى ليس منفصلا عن العالم الخارجى ذلك الانفصال القاطع الذى يفترضه العقل العامل . حين يقول الصوفى الهندى « هذا الشيء هو أنت » ، وحين يطلب منى الأخلاقى أن أساعد غيرى كنفسى ، وحين يقرر العالم وجود علاقة بين الفكر الرياضى والحوادث الواقعية ، فهل نقول عن هؤلاء جميعاً إنهم ضحايا وهم شبه فصامى ؟ إن حكمنا يجب أن يقوم على أساس النتاج وقيمته ، ونتاج مالارميه جميل وهو إذن ذو قيمة ،وأن نفسر القيمة بالمرض وأن نفسر الجمال بالمرض فذلك يؤدى إلى خلط مخيف . وأما عن إيمان مالارميه بأن للأفكار قدرة كلية ، فإننا لا نستطيع أن ننعته بأنه عرض من أعراض شبه الفصام إلا إذا استطعنا أن ننعت أفكار أفلاطون بأنها كذلك . وأما عن تشخيص الأنوثة فى طبع مالارميه فإن الحياة الروحية ، وهى التى تصلح بين المتناقضات ، لاتعدُّ الحدود بين الجنسين أعز على التجاوز من الحدود بين الذات واللاذات . إن الفن يفترض دائماً مزيجاً من صفات الذكورة والأنوثة ، لأنه يتعالى على هذين التعارضين . إن الفنان يبدو فى كثير من الأحيان كائناً ملتبساً أو لا جنس له .

إن أعراض الانحراف عن السواء لدى الفنان يجب أن تفسر بكثير من الحذر. « وقد يكون من الأنسب لمجموع تجربتنا أن نفكر فى الأمور هنا على أساس غائى وأن نسلم بأن الشاعر قد خلق لقصائده ، وأن انسجاماً خفياً يوجه نحو هذه الغاية جميع وظائفه النفسية . وقد لا يكون هذا صادقاً منذ أول الطريق ، ولكن الأمر يصبح كذلك شيئاً بعد شيء بمقدار نمو الفنان فى الإنسان ، وبمقدار استخدام الفنان لهذا الإنسان لتحقيق أهدافه على غير علم منه . وعندئذ نميز بين اللاسواء الذى هو عرض من أعراض المرض ، وبين اللاسواء الذى هو صعود إلى فوق »[1].

(١) مورون ، المصدر نفسه ، ص ٥٣ .

أما بعد :

ففى العلم ، توصف النظرية بأنها « حق » ، إذا كانت ، فى الحالة الراهنة للمعارف ، تربط أكبر مقدار ممكن من الوقائع وتفسره أحسن تفسير . ولما كانت التجربة لا تنقطع أبداً ، فإن وقائع جديدة تظهر ، ويتفق فى كثير من الأحيان أن نحتاج إلى فرضية جديدة تشمل وتضم العدد المتزايد من المعلومات التجريبية ، فإذا بهذه الفرضية الجديدة تنزل الأولى عن عرشها وتصبح حقيقة بدورها . وهذا ما يوهم بعض الناس بأن الحقيقة العلمية ليست ثابتة ، لأنها فى نظرهم متغيرة ، فهؤلاء يحسبون الفوضى فيما هو نمو وتزايد . أما الذين أوتوا مزيداً من الخبرة فإنهم يتعظون بهذه التبدلات ، ويتعلمون منها أن يستخدموا النظريات وأن يستخدموا وجهات نظرهم ورموزهم على أنها أدوات مفيدة ثمينة من هذه الناحية ، ولكنها ميسرة يوماً إلى أن تتبدل بالتكامل . وعلى هذا الأساس يجب أن ننظر إلى النظريات السيكولوجية الحديثة . إن فرويد وآدلر ويونج وبودان وموررن يستعملون أدوات مختلفة ، ويطبقون على الواقع منظومات من الرموز متباينة . ولكننا نستطيع فى كثير من الأحيان أن نترجم شبكة بعينها من الوقائع من لغة إلى أخرى من هذه اللغات المختلفة دون كبير عناء . إن الدكتور هسنار[1] قد حاول فى كتاب حديث له أن يترجم نتائج التحليل النفسى الفرويدى إلى لغة النظرية السلوكية. وقد يأتى يوم تشيع فيه هذه الترجمة ولابد أن يأتى يوم تتكامل فيه جميع المدارس النفسية فى منظومة واحدة من الرموز تمتص شبكة الواقع النفسى كلها ولا تدع شيئاً فى خارجها . وبانتظار ذلك اليوم ليس يضيرنا أن نسترشد بالدراسات القائمة أضواء جزئية تنير بعض جوانب الواقع .

---

(١) هسنار ، « فرويد فى مجتمع ما بعد الحرب » .

خاتمة

فى مطالع عصر النهضة الصناعية ، حين نما البحث العلمى نمواً كبيراً ، وامتدت تطبيقاته العملية امتداداً عظيماً ، وبرهن على ما له من شأن كبير فى تحسين حياة الإنسان المادية ، قال كثير من الناس ، وبينهم المفكرون والفلاسفة ، إن الفن إلى أفول . فالعلم جد ، والفن لعب ، ولن يصمد الفن للعلم بعد الآن . حتى لقد رأينا كثيراً من الفنانين والأدباء أنفسهم يحسون بغير قليل من الاستحياء ، فهذا رينان يعلن أن الفن ليس له غد ، ويأسف على أنه لم يكن هو نفسه عالماً .

وازداد نمو العلم ، وازدادت تطبيقاته العلمية ازدياداً هائلا . ولكن الفن لم ينحسر ظله بسبب ذلك ، ولا ضعف الاهتمام به ، بل لعل العناية بالفنون على اختلافها قد اشتد أوارها واتسع نطاقها فى جميع الحضارات . فليس هنالك تنافس بين العلم والفن كما خيل إلى بعض المفكرين فى مطالع عصر النهضة العلمية الصناعية فالاهتمام بالفن يزداد بازدياد الاهتمام بالعلم وتطبيقاته . وليس لهذا من معنى إلا أن العلم والفن يلبيان حاجات إنسانية مختلفة ، فلا غنى لأحدهما عن الآخر ، وكلما مضى الإنسان خطوة جديدة فى الكشف عن قوانين الطبيعة رأيناه يمضى خطوة مماثلة فى الإبداع الفنى .

ولا تعليل لهذا إلا أن نقول إن بالإنسان إزاء الطبيعة والحوادث والناس وغيره حاجتين اثنتين ، إحداهما هو أن يعرفها ذلك النوع من المعرفة الذى يتيح له أن يتلاءم مع الواقع وأن يسخر الموجودات لأغراضه الحيوية ، فما يدرك منها عندئذ إلا ما يكفل له تحقيق هذه الأهداف ، وإدراكه يقتصر فى هذه الحالة على العناصر المتشابهة بينها ، والقوانين العامة التى تخضع لها ، أى هو يقتصر على الكليات . وأما الحاجة الثانية فهى أن ينظر إليها فى ذاتها ولذاتها بصرف النظر عن حاجات التلاؤم والنجاح ، فيدركها عندئذ فى فردياتها الأصيلة . كلا الميلين حاجة عميقة فى النفس الإنسانية . بدون تصور ذلك لا يمكن تعليل الخلق الفنى ولا التذوق الفنى . إن بالإنسان حاجة إلى معرفة الأشياء من خارج ، وحاجة أخرى إلى معرفتها من داخل ، بنوع من الاتحاد معها والانصهار فيها ، كما يقول أصحاب

فكرة التعاطف Einfuhlung من المفكرين الألمان . والناس يتفاوتون فى درجة نمو إحدى هاتين الحاجتين عندهم . فنهم من لا يكاد يعرف هذا النوع من الاتحاد بالموجودات فرادى ، ومنهم لا يكاد يعرف إلا هذا النوع من الاتحاد بالموجودات فرادى . . . وهؤلاء هم الفنانون الذين تنشق عنهم الحياة من حين إلى حين ، فيدركون الموجودات ذلك الإدراك الفجرى ويعبرون عن إدراكهم في مبدعاتهم الفنية ، ليستطيع الآخرون أن يروا مارأوا ، من خلال آثارهم هم . فالأثر الفنى وسيط بين الإنسان العادى وبين الوجود ، بدونه لا يتاح لهذا الإنسان الذى ليس فناناً خالقاً أن يحقق تلك الحاجة التى فى نفسه — وإن تكن ضعيفة — إلى أن يدرك الأشياء فى ذاتها بالتعاطف والاتحاد فى أثناء تذوق الأثر .

إن الفن من حيث هو يعطينا أثراً يشبه الواقع ، الخارجى أو الداخلى ، يمكن أن يبدو شبيهاً بالمعرفة . ولكن رسالة الفن فى حقيقة الأمر هى أن يعارض هذه المعرفة أو أن يعدّلها . وهذا هو ما يعلل زيادة العناية بالفنون مع اطراد تقدم العلوم .

قال رونيه هويج : « إن للمعرفة غاية عملية فى جوهرها ، هى أن تتيح للإنسان أن يتجه وأن يعمل فى حضن الكون . إنها تحل محل الاتصال البيولوجى بما هو موجود ، تحل محله تصوراً عامًّا إلى أبعد حد يمكن أن تمضى إليه العمومية، تصوراً يستهدف نجعاً شاملا يتمثل طموحه فى الحلم الذى حلمه آينشتاين وهو إيجاد معادلة واحدة . ولكن هذا التصور الذى يحل محل الشيء المعيش ، عرضة لأن يضع بين هذا الشيء وبين الإنسان حاجزاً يشبه أن يكون غير قابل للاجتياز وهذا يصدق على جهد معرفة الواقع الخارجى والعالم الداخلى على السواء . فالكى يعقل الإنسان العالم ونفسه ، لا بد له من أن يخرج عنهما وأن يحتل منهما برج المراقبة والأمر . وكلما ازداد معرفة زاد اندماجاً . إنه يدفع ثمن هذه المعرفة تضحية بالمشاركة الطبيعية ، لأن المعرفة من حيث إنها مركزة وموحدة ، تشوه ما نفهمه . حتى ليمكن أن نقول إنها لا تفهم موضوعاً إلا بمقدار ما تشوهه ، لتلائم بينه وبين طرزها فى الفهم . إن الإنسان ، برغم أن من البديهى أن طبيعة الواقع ، الداخلى

أو الخارجي ، هي اللامنتهى ، لا بد له أن يعزم أمره على أن يقترف هذا الأمر ، وهو أن يصب هذا اللامنتهى فى أشكال منتهية .

« ولكن الإنسان ، من أجل أن يتدارك ذلك الواقع ، يملك الحب ، فلئن كانت المعرفة تفصل ، فالحب يصل . ولكنه يتعرض عندئذ لأن يغرق ، لأن يضيع استقلاله ، لأن يذوب ويخضع ». إن العصر الذى نعيش فيه قد أحس إحساساً خاصاً بهذه « الاستحالة » التى يتصف بها القدر الإنسانى ، أحس إحساساً خاصاً بهذا القلق الناشئ عن الشعور بأنه أجنبي عن الواقع ، لأنه كلما عرفه معرفة أكبر ، اندمج فيه اندماجاً أقل (يرى بعض الباحثين أن هذا هو التعارض الجذرى بين طرازى مواجهة الواقع ، طراز الغرب وطراز الشرق ، الممثل خاصة بالهند) .

« وهنا يتدخل الفن : إن الفن إذ يعدل عن المعرفة مؤثراً عليها الاتحاد بواسطة الحب يتفادى ذلك القلق الناشيء عن هذه الاستحالة فى قدرنا الفكرى . لقد لاحظ رسام معاصر ، هو كاراد ، أن الفن يبحث عن « اتصال عضوى حقيقى بين الإنسان والعالم » . وبين رسام معاصر آخر أن « الفنان على اتصال بجميع قوى الكون » . فالفن بهذا يصلح القطيعة التى اقتضتها المعرفة . ولكنه فى الوقت نفسه لا يرتمى فى الغرق الصرف الذى يوجبه الحب . وإنما هو يتفادى هذين الخطرين كليهما بخلق الأثر الفنى . ذلك لأن الأثر الفنى هو شيء نكلفه بتحقيق الاتحاد والانصهار بين الذات العارفة والموضوع المعروف دون أن نضحى بأحدهما فى سبيل الآخر . إن الفن يقيم ، بوساطة الأثر الفنى ، تواصلا محسوساً بين الذات والآخر فى كل اتساعه . إنه يصلنا باللامنتهى ولكنه فى الوقت نفسه يوقينا من الانحلال فيه ، لأنه إذ يتجلى فى أثر فنى يتموضع فى المكان وفى الزمان خارج الديمومة المتحركة غير المستقرة ، إنه يوجد ركيزة محسوسة يستند إليها الواقعان اللذان كانا يبدوان غير قابلين للتلاقى : العالم الموضوعى أو القابل لأن يكون موضوعياً ، والعالم الذاتى ، المعيش . (....) إنه واقع ثالث ، متميز عن الواقعين الآخرين ، يأخذ من هذا ويأخذ من ذاك ما يكفى لأن يحقق بينهما اتصالا (ظُن أنه مستحيل ، برغم أن الإنسان يتطلع إليه بعنف ، وذلك لتبديد عزلته فى العالم ، دون أن يضيع

فى هذا العالم مع ذلك وأن يغرق فيه . تلكم هى الوظيفة العميقة التى يقوم بها الفن والتى لا يمكن أن ينوب عنه فيها شىء : وهى الحفاظ على الصلة والتوازن اللذين يهدف الإنسان إلى قيامهما بين عالمه الداخلى والعالم الخارجى ، واللذين يكفلهما الأثر الفنى المتحقق » [١] .

ليس الفن لعباً بل هو جد . والفنان الذى نذر نفسه لهذا اللون من الجد متحملاً عذاب الإبداع واحد من الشهداء الذين بهم ترتقى الحياة . ويغنى الوجود . فإذا سألنا ما الذى يدفع الفنان إلى أن يكون فناناً ، كنا كمن يسأل ما الذى يدفع الوجود إلى التطور . إن قولنا لماذا هنالك فنانون كقولنا لماذا هنالك تطور خالق . والمسافة بين هذا السؤال والسؤال الآخر الذى يقول : لماذا هنالك وجود بدلا من العدم ، مسافة قصيرة . إن الوجود موجود ، وهو يتطور ، وقد ندب بعض الناس لأن يتحقق هذا التطور بهم . ومن هؤلاء الفنانون .

---

(١) هويج « أسس استطيقا » ، ص ٥١ — ٥٢ .

فهرست .

بالمؤلفين الذين استشهد بمؤلفاتهم

جويو (جان ماري)	GUYAU (Jean-Marie)
دالبييز (رولان)	DALBIEZ (Roland)
دراكوليدس (الدكتور ن.ن.)	DRACOULIDES (Dr. N.N.)
ديشيز (دافيد)	DAICHES (David)
رودان	RODIN
سارتر (جان بول)	SARTRE (Jean-Paul)
سدلماير (هانس)	SEDLMAYER (Hans)
سلبيرر (بول)	SILBERER (Paul)
سوريو (إتيين)	SOURIAU (Etienne)
شبرانجر	SPRANGER (Eduard)
شلدن	SHELDON
فاليري (بول)	VALERY (Paul)
فايدل (ف)	WEIDLE (W.)
فروتيه (الدكتور جان)	FRETET (Dr. Jean)
فرويد (سيجموند)	FREUD (Sigmond)
فريفيل (جان)	FREVILLE (Jean)
فيبر (ج . ب .)	WEBER (J.-P.)
فيزر (إي)	FISER (E.)
فيلو	FILOUX
كارلون	CARLON
كاريت (لوي)	CARETTE (Louis)
كورو	COROT
كريستوفلور (ريمون)	CHRISTOFLOUR (Raymon)
لارناك (ج)	LARNAC (J.)
لوسن (رونيه)	LE SENNE (René)
لوفيفر (هنري)	LEFEVRE (Henri)

فهرست بالمراجع التى استشهد بها

برجسون (هنرى) : الضحك ، ترجمة سامى الدروبى وعبد الله عبد الدائم ، القاهرة ، الكاتب المصرى ١٩٤٧ .

جويو (جان مارى) : « مسائل فلسفة الفن المعاصرة » ، ترجمة سامى الدروبى ، القاهرة دار الفكر العربى ، ١٩٥١ .

مصطفى سويف ، « الأسس النفسية للإبداع الفنى » ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٠ .

هيانس (جرترود) ، « سيكولوجية المرأة » ، ترجمة سامى الدروبى ، القاهرة ، دار الفكر العربى ، ١٩٥٢ .

ALAIN, "Musiques", in La table ronde, No. 133, 1959.

BACHELARD (Gaston), "Lautréamont", Paris, Corti, 1956.

BASCH (Victor), "Essais d'esthétique, de philosophie et de littérature", Paris 1934.

BAUDOIN (Charles), "Psychanalyse de Victor Hugo", Genève, 1943, "Etudes de psychanalyse".

BAYER (Raymon), "L'esthétique de Bergson", Les Etudes Bergsoniennes, 1942.

BEAUVOIR (Simone de), "L'existentialisme et la sagesse des nations".

BERGER (Gaston), "Traité pratique de l'analyse du caractère", Paris, P.U.F.

BERGSON (Henri), "La pensée et le mouvant", Paris, Alcan.

BLANCHOT (Maurice), "La part du feu", Paris 1949.

BOUTOUR (Michèle), "La musique, art realiste", in Esprit, Janvier, 1960.

BONAPARTE (Marie), "Edgar Poe, étude psychanalytique", Paris, 1933.

BRASSOLA (Georges), "Introduction à la poétique de Jacques Maritain", La table ronde, Janvier 1959.

CARETTE (Louis), "Naissance de Minerve".

CARLON et FILOUX, "La critique littéraire", Paris 1958.

CHRISTOFLOUR, "Bergson et la conception mystique de l'art", "Henri Bergson", Cahiers du rhone, Août 1934.

DAICHES (David), "Critical Approaches to Literature".

DALBIEZ (Rolland), "La méthode psychanalytique et la doctrine freudienne", Paris 1949.

DRACOULIDES(Dr. N.N.),"Psychanalyse de l'artiste et de son œuvre", Lausanne, 1952.

FISER (E.), "Le symbolisme littéraire", Paris.

FRETET (Dr. Jean),"L'aliénation poétique", Paris, Janvier, 1946.

FREVILLE (Jean), "Emile Zola", Paris 1949, "Sur la littérature et sur l'art", textes de Marx et Engels, Paris 1954.

FREUD (Sigmond), "Trois essais sur la théorie de la sexualité", "Un souvenir d'enfance de Leonard de Vinci","Malaise dans la civilisation" in Revue de psychanalyse, t. VII. No. 4;

"Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient", tr."Marie Bonaparte et M. Nathan.

GDANOF, "La Littérature, la philosophie; et la musique".

GILSON (Etienne), "La dialectique du portrait", La table ronde, Janvier, 1959.

GOLDMAN, "Materialisme dialectique et histoire de la littérature", "Revue de metaphysique et de morale", 1950.

GRUSON(F. Fabre — Luce de),"Actualité de l'esthétique bergsonienne" "bergson et nous 3, Bulletin de la Société Française de Philosophie, Mai 1959.

HANSLICK, "Von Musikalisch-Schomen", Berlin, 1854.

HOURTICQ (Louis), "L'art et la littérature", Paris, Flammarion,1946.

HUYGHE (René), "La poétique de Wermeer". "Fondements d'une esthétique", La table ronde, Janvier 1959.

JONES, "Traité théorique et pratique de psychanalyse", tr. Jankélé-Vitch.

JUNG, Psychology and Literature", in Creative Process", University of California, 1958, "Essais de psychologie analytique, tr., Le Lay, Paris 1932.

LARNAC (J.), "Georges Sand", Paris.

LEFEBVRE (Henri), "Diderot", Paris 1949.

LELEU (Michèle), "Les Journaux intimes", Paris, P.U.F., 1952.

LE SENNE (Henri), "Traité de caratérologie", Paris, P.U.F.

MALRAUX (André), "Les voix de la silence".

MARITAIN (Jacques), "Creative Intuition in Art and Poetry", New York, 1953.

MAURON (Charles), "Introduction à la psychanalyse de Mallarmé", Paris 1950.

MESNARD (Pierre), "Le cas Diderot, étude de caratérologie littéraire", Paris, P.U.F. 1952.

MONDOR, "La vie de Mallarmé", Paris.

ODIER (Charles), "Les deux sources consciente et inconsciente de la vie morale", 1943.

PFISTER, "The Psychoanalitic Method", London, tr. Payre.

PIERON (Henri), "La psychologie différentielle", Paris, P.U.F., 1949

POURTALES (Guy de), "Le génie de la danse", Conferencia, Decembre, 1933.

RODIN : "L'art" entretiens réunis par Paul Gsell, Lausanne 1949.

SARTRE (Jean-Paul), "Qu'est-ce que la littérature ? in Situation II, Paris 1946, "Beaudelaire".

SEDLMAYER (Hans), "L'art abstrait et l'art absolu", La table ronde, Janvier 1959.

SHELDON, "Les variétés du tempérament", Paris, P. U. F.

SILBERER (Paul), "La joie du travail comme fondement de la psychologie du travail", "La psychotechnique dans le monde moderne", Paris, P.U.F., 1952.

SOURIAU (Etienne), "L'avenir de l'esthétique", Paris 1929, "Essais sur les limites de l'art";

La table ronde, No. 133, 1959, "La correspondance de arts"

SPRANGER (Eduard), "Types of men, The Psychology and Ethics of Personnality", trans. Of fifth german edition by Paul J.W. Pigors, Halle, 1928.

VALERY (Paul), "La danse", in Conferenctia, 28e année, Decembre 1933.

VALERY (Paul), "L'âme et la danse", Paris 1921.

WEBER (J.-P.), " La psychologie de l'art",P.U.F., Paris 1958.

فهرس

رقم الإيداع	١٩٨١/٤٢٥٦
الترقيم الدولى ٧-١٢-٧٣٥١-٩٧٧	ISBN

١/٨١/١٥٤

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)



علم النفس والأدب

لون طريف من البحث ، أو طراز جديد فى الأدب نحن فى حاجة إلى مثله ، ليكون عونًا على الدرس الأدبى ، وهاديًا فى تحليل الإنتاج الأدبى والفنى ..

لقد بذل الأديب الدكتور سامى الدروبى جهدًا عظيمًا فى هذا الكتاب ليكون نبراسًا يهتدى به ، وإن الأسئلة التى عرضها ، ثم تناولها بالبحث والدرس موضحًا ومحللا لتضع بين يدى القارئ صورة صادقة للبحث العميق الدقيق والجهد المبذول المشكور :

ما العلاقة بين علم النفس والأدب ؟ وهل هناك صراع بينهما ؟

ما مصير الأدب وسط هذا الطوفان الزاخر من العلوم السيكلوجية ؟

هل علم النفس هو الذى يعرف النفس حقًّا ، فيكون بديلا للأدب وسائر الفنون ؟ أو أن للأدب وظيفة غير وظيفة علم النفس ؟

وينتهى الدكتور الأديب من تحليله إلى أن ما يقوله علماء النفس من أن دراسة شخصية الأديب – من خلال آثاره – مفيدة إلى حد بعيد ، وإن لم تكن هى الكلمة الأخيرة فى الحكم عليه !